ПЕТР ПЕРЦОВ

ЩУКИНСКОЕ СОБРАНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

МОСКВА
ИЗДАНИЕ М. и С. САБАШНИКОВЫХ
1922

ИЗ КНИГ
В.И.АРХАРОВА

П. П. Перцев.

ЩУКИНСКОЕ СОБРАНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ

Музей новой западной живописи
Москва, Б. Знаменский пер., 8.

МОСКВА
Издание М. и С. Сабашниковых
1921

Типография Коммунистического Интернационала.

ВСТУПЛЕНИЕ

Русский взгляд на живопись и западный взгляд. Пластическое и литературное.

Существует два взгляда на искусство живописи—два возможных к ней подхода: один, по его основному характеру, можно назвать пластическим, другой—литературным. Первый смотрит на картину глазами художника, видя в ней прежде всего явление формы; второй, более «популярный», ищет на полотне иных, доступных живописной передаче сторон жизни и духа: для него картина, прежде всего—явление психологии.

Оба эти взгляда проходят сквозь всю историю живописи, преобладая, то один, то другой, в разное время и в разных местах. У обоих есть свои закономерные основания и оба представляют собою естественные и неустранимые точки зрения на искусство красок—также как, в той или иной форме, то же самое двойственное воззрение: «чистое» и «прикладное», мы можем заметить в нашем отношении к любому явлению эстетического творчества. Достаточно напомнить хотя бы знаменитый спор на тему: «искусство для искусства» или «искусство для жизни», так сильно волновавший когда то русскую литературу—без сомнения, вследствие постоянной наклонности русского духа (в этом черта сходства его с английским) подходить к художественным явлениям прежде всего с утилитарной, «служебной» точки зрения.

Оба взгляда относятся друг к другу скептически и враждебно, пытаясь даже «отрицать» один другой. Между тем, правильное их соотношение должно было бы, очевидно, заключаться во взаимном признании и взаимном разграни-

чении. Если целые школы живописи (как, например, английский прерафаэлизм или русское «передвижничество») необъяснимы в своем творческом импульсе и продолжающемся и для нас интересе вне психологического, «литературного» подхода, то явной односторонностью было бы признание одной только чисто формальной точки зрения. С другой стороны, основное значение для пластического искусства этой последней не требует объяснений. Таким образом, выйти из естественной полярности наших эстетических оценок мы могли бы лишь насильственным путем—выбросив из сферы нашего внимания оба крайние проявления художественных направлений: школу русских передвижников, например, в одну сторону, и французские школы последних десятилетий—в другую.

Но это не значит, что обе точки зрения имеют для искусства одинаковое значение, что они равноценны сами-по-себе. Если даже в таком, психологическом по существу искусстве, как литература, ближе к корням художественного творчества оказывается все же чисто эстетическая теория «чистой» поэзии, то тем более это приходится сказать о таком природно-формальном искусстве, как живопись. На «психологическом» пути ей слишком легко угрожает опасность превратиться в простую иллюстрацию, в действительно «прикладное» только эстетическое творчество. Еще сильнее опасность этого уклона для зрителя, слишком склонного видеть в таком случае в картине один только ее «сюжет», ожидать от художника «интересных тем», как от своего рода поставщика сюжетов, и, подходя к полотну, искать прежде всего, насколько выполнено это требование: ч т о̀, а не к а к̀ изображает данная картина.

Таково обычное отношение к картинам русского посетителя Третьяковской галлереи, воспитанное десятилетиями «прикладного» направления русского искусства. В истории живописи не найдется, пожалуй, другого примера такого настойчивого и, по-своему, очень последовательного художественного утилитаризма, как это направление русской живописи от половины XIX столетия и до его последних

годов—за период между Брюлловым и Врубелем. Параллельно с утилитарным движением в литературе и под сильным его воздействием, развилось тогда в нашей живописи воззрение, что формальная сторона искусства не играет никакой роли, а «сюжетная» составляет все естественное его содержание. Отсюда—не только утрата прежних технических достижений живописи: угасание былой колоритности в мертвящей «черноте» передвижников, но, в конце концов (и этот факт особенно знаменателен) измельчание и самого «содержания», разменявшегося из глубоких духовных обобщений, невольно находимых прежними «бессюжетными» художниками, в мелочность бытового и даже случайного «анекдота».

Совсем другими путем шла западная живопись, и в частности французская, в которой, по-преимуществу, после эпохи Возрождения, сосредоточилась новизна живописного творчества и его эстетических достижений. В этом различии с особенной, осязательной наглядностью сказалось коренное различие в отношении к ф о р м е характерно-аполлонического, пластического Запада (особенно романского) и характерно-дионисианской, литературно-музыкальной новейшей России. Конечно, и наша Русь знала когда то свой ярко-пластический период художественного творчества: стоит вспомнить древнюю русскую иконопись и древнее русское зодчество, которые мы только теперь научаемся ценить по достоинству. Но это было именно тогда, когда сама Россия была еще Русью, и если эта пластическая талантливость воскресла (особенно в отношении зодчества) на недолгое время зенитного расцвета петербургской империи (период от Елизаветы до Александра I), то, вместе с постепенным закатом этой последней, поникала и угасала и она. Повторяю, во второй половине XIX столетия—в дни расцвета великой русской психологической литературы, а также и музыки,—вероятно, не было другого культурного народа, так далеко отошедшего от понимания, чутья и даже от самого желания понять пластическое начало в пластических искусствах.

Вот что делает особенно трудным усвоение русским зрителем новейших достижений западного искусства и в частности французских живописных течений (к эволюции которых почти исключительно и сводится внутренняя жизнь европейской живописи последних десятилетий). Тут труден уже самый подход к делу—отрешение от привычных мерок и ожиданий, желание и умение смотреть другими глазами на задачи и разрешение иных, нами даже не предполагаемых, художественных проблем. Драгоценный музей новейшей французской живописи—Щукинская галлерея в Москве—на неподготовленного русского зрителя может (в особенности в созданиях символической школы и позднейших) произвести даже настолько смущающее и «ошарашивающее» впечатление, что надолго оттолкнет его от заслуживаемого этой живописью внимательного отношения. Посильно ввести зрителя в круг художественных интересов, представляемых собранием галлереи, провести его вкратце через эволюцию французской художественной жизни, здесь отразившуюся, и помочь таким образом самостоятельной выработке его подлинно-эстетических впечатлений—такова цель этой книжки.

ГЛАВА I.

Живопись во Франции. Классики. Завоевание линии. Романтики. Завоевание цвета. Реалисты. Открытие природы.

Как уже было сказано, западный пластицизм никогда не покидал своих аполлонических традиций. Особенно это нужно сказать о той стране, которая по самому своему духу всегда была наиболее близкой к классическому миру—к царству чистого пластицизма. Классическая традиция, которой Франция оставалась верна при всех почти видоизменениях своей духовной жизни, сделала ее естественной преемницей итальянской художественной гегемонии именно в тот момент, когда вместе с творчеством Ренессанса была пройдена полоса ранне-символического и ранне-импрессионистского искусства, и живопись приблизилась к разрешению более тесно-формальных, «пластических» задач, аналогичных скульптурному пластицизму Эллады. Конец XVIII столетия увидел не только политический «вихорь бури» и создание нового социального мира, но и параллельный переворот в области живописного искусства, созданный той же Францией. Пропасть, отделяющая Ватто и Буше, и всю вообще пасторальную красочность французского XVIII века, от сурового, героического пластицизма Давида, вполне аналогична пропасти, внезапно развернувшейся между «старым режимом» и новой революционной Францией. Очаровательный поэт умиравшего быта, Ватто, и психологически и технически (своими фламандскими корнями) связан со всем процессом искусства Ренессанса. Это был еще «вчерашний день» для живописи XIX века, которая нашла самое себя и повела свою новую генеалогию, как револю-

ционный календарь, от даты великого переворота. В этом разрыве с вековой традицией и переходе на почву еще смутно сознаваемого модернизма, прикрываемого пока античными реминисценциями, французское искусство впервые стало вполне французским и открыло тем новую главу во всемирной истории живописи. С этого момента «старый режим»—живопись Возрождения—был закончен, и мировая художественная гегемония естественно перешла от Аппенинского полуострова и с побережья Северного моря на берега Сены, где она остается вот уже почти полтора столетия. При этом замечательно, что уже при самом начале своей самостоятельности, в дни Давида, французские художественные поиски приняли тот «классический» характер разрешений чисто формальных задач, который в дальнейшем неизменно сохраняется за ними, при всех осложнениях, вплоть до тех новейших течений, с которыми нам предстоит ознакомиться подробнее. Никогда не было национальной живописной школы, столь определенно выявившей именно эту сторону живописного искуства и упорно преследовавшей ее в разнообразных ее вариантах—черта вовсе не свойственная в такой степени, например, искусству Ренессанса—итальянского, испанского и фламандско-голландского.

Жак Луи Давид (1748—1825)—этот «Робеспьер в живописи» (его картины с их скульптурно-стройной композицией современники недаром сравнивали с правильным построением речей Робеспьера), был действительно одним из тех провиденциальных новаторов в искусстве, которые как бы родятся для исполнения особой миссии. Замечательно, что характер его живописи, столь «цивический», академический, «античный», столь непохожий на всю непосредственно-предшествующую живопись XVIII столетия, начал складываться и вполне определился еще д о революции: еще в 1784 году, среди «старого режима», не предчувствовавшего близкого переворота, Давид, тогда ученик французской Академии в Риме, пишет такую определенно зрелую вещь, как «Клятва Горациев», которая и по внешней своей скульптурности, и по внутреннему пафосу «гражданского» одуше-

вления представляется едва ли не самым типичным из всего его oeuvr'a. Трудно поверить, что эта вещь написана за пять лет до первого движения лавины, а не в самом разгаре революционного подъема—в дни Конвента и всеобщей перелицовки новых республиканцев в древних римлян. Таким определенным «буревестником» явилась эта картина для своей эпохи. Но еще знаменательнее, что она отнюдь не осталась непонятой: напротив, уже при самом своем появлении в Салоне 1785 г. она имела шумный успех и в критике, и в публике, и сразу сделала своего автора знаменитым. Так, новые вкусы и стремления таились уже в обществе, казалось, воспитанном только на грациозной жеманности Буше и Фрагонара, и добродетельных притчах в красках Грёза...

Эта связь живописи с пластикой закрепилась и рельефно выразилась на протяжении всей революционной эпопеи через личность того же Давида. Он остался вождем нового искусства на протяжении десятилетий. Его фигура господствует над всей школой французского классицизма и если сперва его можно было сравнивать в его республиканском пафосе с героями Конвента, то во второй половине великого социального движения он, как и вся Франция, стал горячим приверженцем вышедшей из недр революции Империи. Художник «Смерти Марата» (1793) стал художником «Коронации Наполеона» (1806—1807), и оставил нам обе эти картины, как величайшие достижения своего личного творчества и как характернейшие образцы французского живописного к л а с с и ц и з м а. Эта школа, равнодушная к краскам, более нежели какая-нибудь другая, была одушевлена пафосом л и н и и, скульптурным воодушевлением, заставлявшим ее обращать картины в своего рода раскрашенные барельефы, портреты в некоторое подобие статуй (та же «Смерть Марата») и массовые сцены («Сабинянки» Давида) в группы статуй. «Линия—это рисунок, это все»,— говорил Э н г р, последний великий представитель школы (1781—1867); «даже дым должен быть изображен линией». Он же называл краску «agrément negligeable»—не заслу-

живающей внимания приятностью. И та самая французская живопись, которая за несколько десятилетий до того сияла удивительной палитрой красок на полотнах Ватто, а еще несколько десятилетий спустя подарит миру красочные открытия импрессионизма,—эта самая школа на целые тридцать лет замкнулась в аскетизм матово-серых тонов Давида и старалась, согласно наставлениям Энгра, учиться своему искусству на рисунке греческих ваз. Нужно представить себе всю глубину бескрасочности, в которую погрузилось тогда не одно только французское искусство (аналогичное движение видела у себе и германская живопись в первой половине XIX столетия, и только одна туманно-красочная Англия оставалась верна своей всегдашней «колоритной» традиции), для того, чтобы оценить все размеры переворота и всю трудность борьбы, которую пришлось выдержать в последние десятилетия новым завоевателям краски.

Эпоха первых лет революции очень напоминает в своем отношении к искусству наши, тоже граждански-воодушевленные 60-е годы. В Салоне «страшного» 1793 года—года господства террора—первую награду получила картина некоего Гарриета (только тем и замечательного), очень слабая, по признанию самого жюри, но за то представлявшая, «как свободный гражданин жертвует собою для отечества». Из скульпторов никто не получил награды, потому что «ни одна статуя не дышала истинной любовью к родине». Самого Давида увлекла эта волна пластического утилитаризма и в своей речи 1791 года он говорит: «Произведения искусства достигают своей цели не тем, что ласкают наш глаз. Примеры геройства и гражданских добродетелей, представленные взорам народа, должны возвышать его дух и пробуждать в нем страстное желание славы и самопожертвования на благо родины». С заменой патриотического идеализма этих слов народническим, под ними могли бы подписаться наши передвижники и такие теоретики утилитарного искусства, как Чернышевский и Писарев. Так далеко заступала тогдашняя Франция в область второй, «прикладной» тенденции

в искусстве. Но коренная пластическая традиция страны оставалась жива и, в конце концов, дала себя знать в том могуществе линии, которое отличает рисунок Давида (возможно ли забыть, раз увидав, его фигуру мертвого Марата, склонившегося в ванне?), и в гениальном изяществе рисунка у Рафаэля французского классицизма, Энгра,—простым очерком своих карандашных портретов достигавшего непередаваемой гармонии образов. Среди бурь и увлечений политических переворотов искусство окрепло на новом пути—был укреплен основной, исходный его пункт: было совершено завоевание линии, и когда Давид умирал, в дни Реставрации, изгнанником в Бельгии (1825), французская школа уже стояла твердо на своей самобытной почве и развертывала далее особые тенденции, ей присущие,—последовательное разрешение формальных проблем.

Этот следующий шаг был сделан еще при жизни Давида. В глухие дни Реставрации в пределах живописи повеяло такой свободой, какую это искусство не имело в дни завоевания свобод политических. Один молодой человек, находившийся под влиянием английских художников, написал на большом полотне сцену из незадолго до того взволновавшего весь мир кораблекрушения. «Плот Медузы» Жерико (1791—1823), появившийся в Салоне 1819 года,—одна из тех «переломных» картин, которые никогда не забываются в истории искусства. Хотя здесь еще нет полного освобождения краски, заглушаемой мрачными тенями, и хотя академизм фигур еще приближает их к классическим полустатуям Давида, но уже самый сюжет—не отвлеченно-идеалистический, а выхваченный из самой реальной жизни, относительно яркая красочность, а главное, смелая картина движения, столь противоположная неизменной статике классиков,—все это давало впечатление полной революции в искусстве. Вокруг картины закипели ожесточенные споры, и тогда впервые наметилось (параллельно с литературой) зарождение романтической школы, неудержимо выливавшейся в прямую противоположность классическому направлению: покой там—здесь движе-

н и е; отвлеченное обобщение идеальных типов, как наследие античности, у классиков,—пылкое устремление к индивидуальному, напряженное искание своеобразности, «живопись события» у романтиков; скульптурность л и н и и — у первых, и подлинная почва живописи: расцвет к о л о р и т а — у вторых. Обе школы существовали первое время параллельно, не смешиваясь, и один и тот же «исторический» Салон 1824 г. видел решительный шаг вперед. Делакруа с его «Избиением на Хиосе» и последний подъем классицизма—дебютные успехи Энгра. Ранняя смерть Жерико не дала ему возможности выказать все свои силы, но еще при его жизни наметился его преемник, способный выдержать какую угодно борьбу.

Эжен Д е л а к р у а (1798—1863) остается в известном смысле величайшей художественной личностью новой Франции. Никакой другой художник не воплощал в себе так непосредственно и полно самой стихии живописного искусства, как этот возродитель колорита и вечный учитель всех последующих художественных школ Франции. Почти одинокий в свое время и лишь полупризнанный современной ему эпохой, или, вернее, признаваемый ею как-то против воли, этот могучий индивидуалист, больной и нервно-расстроенный как человек (этими чертами он напоминает нашего Достоевского), весь сосредоточенный в своем искусстве и как-то стихийно преданный ему, вел всю жизнь жестокую борьбу с самим собой, с условиями жизни, публикой, критикой, положением искусства, а более всего—с техническими трудностями и завоеваниями своего ремесла. Биография Делакруа производит определенное впечатление трагической жизни «героя», всегда в борьбе, всегда в движении, в достижении и упадке, и в вечном разладе с эпохой и действительностью. В своем контрасте со спокойной, классически-уравновешенной, увенчанной, хотя поздними, но бесспорными лаврами, жизнью Энгра, эта жизнь дает настоящий контраст романтического с классическим, наглядно показывая, как не случайно для «избранников судьбы» то или другое направление их творчества, и насколько это послед-

нее живыми корнями сплетено с фактической канвой их биографий. «Неистовый Орланд колорита», Делакруа, само собой разумеется, оставался совершенно непонятным для жрецов отходящего классицизма: уже Давид недоумевал, что за странная кисть писала «Ладью Данта» (1822); «Massacre de Scio» даже для Гро, самого романтического из классиков, в значительной мере толкнувшего Жерико и Делакруа на их путь, было «Massacre de la peinture» («Избиение живописи»); наконец, для Энгра величайший из романтиков был прямым воплощением нечистой силы: «тут кто-то был—здесь пахнет серой!», кричал он сторожу Салона, завидя вдали уходящего Делакруа. Так непримиримо стояли друг против друга оба лагеря—вечная судьба последовательных эстетических направлений, которая встретит нас и в дальнейшем. Так боролись между собой скульптурное и живописное мировосприятие—пафос линии и пафос краски.

В Москве есть, в Третьяковской галлерее (в зале иностранной живописи), небольшой набросок Делакруа: «После кораблекрушения». Несмотря на незначительность этого этюда, он дает некоторый намек на творчество великого колориста—намек во всяком случае бо̀льший, нежели рядом висящие работы Давида («Портрет Энгра») и Жерико («Мужская фигура»), или (на другой стене) рисунок Энгра («Мольер») дают о творчестве этих мастеров. Смутно улавливается в этой фосфорической зыби красочный динамизм неукротимого романтика, о котором никто не сказал лучше Ван-Гога: «Когда Делакруа пишет—это лев, терзающий свою добычу». Красочные достижения Делакруа, и особенно его исследования и опыты с дополнительными цветами, перешли по прямому наследству к позднейшей школе импрессионистов и нео-импрессионистов, составив тот общий фонд живописного понимания, из которого последовательно черпали новейшие поколения (о техническом развитии живописи в этом смысле см. имеющуюся в русском переводе книжку художника нео-импрессиониста П. Синьяка: «От Эж. Делакруа к нео-импрессионизму», Москва, Кнебель, 1913).

Казалось, что красочные триумфы Делакруа навсегда

поставили живописное искусство на его естественную дорогу и что прежний фетишизм линии уже невозможен. Он и не повторился, конечно, в своей классической крайности: живопись уже не возвращалась в вассальные отношения к своей старшей сестре—скульптуре. Но, тем не менее, она пережила новый кризис колорита, когда на смену поколению романтиков, определенно выступило молодое поколение р е а л и с т о в. Отличительной чертой, прежде всего создавшей духовную и художественную оригинальность этого поколения, явилось т я г о т е н и е к п р и р о д е. Взамен фантастического или театрально-декоративного пейзажа романтиков, новая школа выставила реальный пейзаж—такой, какой художники находили вокруг себя, не в «красотах» восточных стран, а под небом своей Франции, в окрестностях Парижа. П е р е л о м к м о д е р н и з м у — отличительная черта всякого реализма во всех областях духовной жизни—здесь впервые окончательно определился, как основной признак новой живописи. Ибо оба первых этапа, классический и романтический, еще сохраняли в своем преимущественном влечении, один к древнему миру, другой к восточному, характер академической отвлеченности и принципиальной отрешенности от окружающей действительности. Если Делакруа нашел, как он говорил, свой античный мир на Ближнем Востоке—в Алжире, Марокко, Турции и тогдашней Греции, то это было, в сущности, таким же духовным бегством на чужбину, как и римский пафос Давида или преданность Энгра традициям итальянского Возрождения. Реалисты были лишены всей этой культурной подпочвы и литературно-психологических симпатий. В сравнении со своими предшественниками, они выглядели своего рода «дикарями», вполне «новыми людьми», для которых художественный опыт начинался с них самих. В этом отношении положение их в высшей степени напоминает роль наших «передвижников»—разрыв с академическим классицизмом и брюлловским романтизмом, и их шумные «протесты» против всей прежней живописи. К довершению сходства, именно это течение было окрашено и во Франции тенденцией свое-

образного «народничества», хотя выраженного, конечно, не в такой наивно-простодушной форме, как русское. Черта эта, впрочем, слишком естественно вытекает из основного устремления школы «на лоно природы». Идеализируя мир окружающей, так называемой «внешней» природы, естественно было идеализировать и мир людей, с ней по-преимуществу связанных, и весь их сравнительно элементарный и действительно здоровый в своих основах быт. И в поколении реалистов мы видим стремление оставить город, «ненормальные» условия городской жизни и «сесть на землю»—если не с замыслами морального опрощения, то с проектами художественной реформы. Так образовалась новаторская «школа Фонтенбло»—кружок художников, покинувших Париж для того, что бы в громадных лесах и живописных перспективах этой подгородней местности искать наиболее близкие своему вдохновению мотивы. Нужно читать в письмах Теодора Руссо, как он рвался из Парижа в деревенскую жизнь, как он ненавидел город. Он кончил желанным ему переселением и стал сельским жителем. Милле всю свою жизнь провел среди крестьян, в самой скудной обстановке, вдали от непризнавшего его общества. В деревне же прожил всю свою долгую жизнь и Коро (1796—1875)—этот романтик среди реалистов, соединительное звено между обоими группами, в серебристых грезах которого сохранилась еще мечтательная волшебность романтиков, их настроение сновидения (характерно, что многие из своих пейзажей Коро видел сперва во сне). Но в этих мечтах есть одновременно и реалистическое ощущение действительности (хотя еще в форме общих контуров деревьев и пейзажа), а главное, есть то острое, интимное чувство личного отношения к пейзажу, то его «переживание», открытие которого составляет главную заслугу реалистической школы. И ни у кого из реалистов оно не достигает, может быть, такой степени лирической напряженности, как именно у Коро, которого хочется сравнить в этом отношении (также как и во всей его исторической позиции «переходного типа» от романтики к реализму) с нашим поэтом природы—тоже серебристым в своих словесных тонах—Тургеневым.

Теодор Руссо (1812—1867), Милле (1814—1875), Добиньи (1817—1878), анималист Тройон (1810—1865), и, наконец, заключительный синтетик Курбе (1819—1877)— вся эта группа уже более определенно свела художественную задачу на реалистическую почву. «Барбизонцы», как еще иначе называлась школа Фонтенбло (по имени одной деревушки, бывшей излюбленным местожительством художников), закрепили на своих полотнах общение с природой в такой степени, что отныне человек уже не мог уйти от этого «реального» мира, им однажды художественно осознанного, к прежней «бесплотности» аллегорического, исторического и декоративного пейзажа. Отныне «внешняя природа» навсегда останется в кругу живописного внимания художника; будет меняться отношение к ней, и, как мы увидим, деревенское простодушие скоро сменится (в следующей школе импрессионистов) городской ухищренностью,—но и в этом измененном преломлении самый предмет внимания останется тот же: та же конкретная действительность, как тема для пластических переживаний художника. В этом огромная и незабываемая заслуга поколения реалистов, впервые повернувшего корабль искусства в фарватер, из которого оно в дальнейшем уже не выйдет.

И как у всех новаторов, статический момент преобладает у этой группы над динамическим. Здесь снова царство линии, вместо сравнительно пренебрегаемой краски. Конечно, здесь не возвращается уже фанатический пластицизм классиков с их почти враждой к колориту. Но цвет остается на втором плане во внимании художника-натуралиста. Не только не подвигаются вперед цветовые достижения романтиков, но их пестрая палитра бесславно гаснет в надвинувшихся черных тонах (особенно у характернейшего из реалистов—Курбе). Опять странным образом здесь перед нами черта, вполне совпадающая с отличительным недостатком, наших передвижников: знаменитая «чернота» составляет как известно, их основной художественный грех. Как будто духовная аналогия рождает и невольную близость внешних качеств и недостатков... Но отличием обеих родственных

школ остается все же заметное преобладание чистого п е й з а ж а у французских реалистов, внимание которых он захватывает почти целиком (даже человеческие фигуры у Милле и Курбе обычно являются на фоне широкого пейзажа) и преобладание ж а н р а — у реалистов русских. В этом предпочтении снова наглядно сказалась коренная разница двух национальных психологий: бо́льшая формальная отвлеченность французской и конкретная «гуманитарность» русской. Народ—пластик с его тяготением к разрешению задач внешнего построения, творчества ф о р м ы, — и народ литературных вкусов, уже далеко ушедший в стихию конкретного...

Реалистическое движение нашло свое завершение в характерной фигуре К у р б е. «C'est moi, qui suis Courbet, berger de ce troupeau» («это я—Курбе, пастух этого стада»),— было подписано громадными буквами под его картинами в Салоне 1851 года. В этой ребяческой выходке ярко сказался темперамент боевого демократа, «нового человека», не знающего и не желающего знать ничего из прошлого, начинающего все искусство с себя. Какая разница с принципиальным (и художественным) историзмом Делакруа, постоянно учившегося у великих мастеров прошлого, ежедневно срисовывавшего что-нибудь из Рубенса! Настоящий «человек 60-х годов» (какими эти годы были в России), Курбе считал, что он призван создать новую художественную демократию, отправляясь от единственного, по его мнению, источника искусства—«живой природы». «Le vrai absolu» («абсолютная верность») его личного темперамента была для него высшим критерием. Вместе с своим другом и вдохновителем, Прудоном (идеи которого об искусстве так напоминают утилитаризм Чернышевского), Курбе не придавал недостаткам формы особого значения: «содержание» для него, как для наших шестидесятников, было всем. «Реализм» понимался им в наиболее наивной интерпретации и в вызывающе-подчеркнутом выражении. Так, однажды он отказался высказать свое суждение о картине, изображавшей голову Христа, на том «реальном» основании, что «не имел случая сам видеть Его».

И снова, подобно Давиду, этот художник-новатор был не чужд политическим волнениям. Как Давид был членом Конвента и даже голосовал за казнь Людовика XVI (что и повлекло за собой при Реставрации его изгнание из Франции), так Курбе был членом Коммуны 1871 г. Обе статические школы в искусстве были ближе других к динамизму общественной жизни, как будто недостаток в одной области духа возмещался в другой, или как будто их принципиальная скульптурная линеарность роднила их, в самом деле, с психологией античного мира и его общественным героизмом. Характерно, что та же черта политической тенденциозности, пусть и не в столь определенном виде, несомненно чувствуется и в психологии наших «передвижников», просвечивая на их полотнах, как задний фон всего их творчества.

Москва имеет недурную коллекцию барбизонцев в иностранном зале Третьяковской галлереи. Здесь мы находим даже целую серию чудесных Коро (особенно хороши «Утро», «Порыв ветра» и «Купанье в лесу»); она дает полное понятие о серебристой прелести его видений. Теодор Руссо, кроме двух небольших вещиц, представлен прекрасным, хотя несколько темным пейзажем «В лесу Фонтенбло»; у Милле мы находим одну, но превосходную, в высшей степени типичную, как «демократический жанр», картину «Угольщицы»—это зрелище трудового напряжения людей в рамке природы (лес). Из шести пейзажей Добиньи особенно типичны «Утро» и «Деревушка на берегу Уазы» с их очарованием сельской свежести и блеска. Пять сцен животного мира Тройона дают ясное понятие о той наблюдательности и близости к этой стороне «внешней природы», которую впервые сумела найти та же школа натуралистических вкусов. Курбе представлен в галлерее только одним, хотя сильным, отмеченным широким чувством природы, морским пейзажем («Море у берегов Бретани»); к сожалению, изображение романтической стихии не может почитаться типичным для главы реализма. Наконец, как поздний эпигон школы, в галлерее встречает нас, столь любимый русской публикой, «почти русский», Бастьен-Лепаж (1848—1884) с его искренним и красивым жанром

«Деревенская любовь», еще раз напоминающим о несомненном психологическом сродстве этого момента французской живописи с почти одновременным течением живописи русской.

Наконец, один Курбе есть и в стенах Щукинской галлереи,—и именно с этой небольшой картины («Хижина в горах») следует начинать систематический обзор этой галлереи. Хронологически это—исходное звено всего собрания. Одна из последних работ Курбе, эта картина одинаково характерна, как по резкой определенности линий своего, типично «реалистического» пейзажа, так и по резкой, какой-то безнадежной черноте тонов передавшейся как бы по наследству первым работам даже импрессионистских пейзажистов (ср., напр., ранний пейзаж-жанр Клода Моне «Завтрак на траве», о котором будет еще речь ниже). Преодолевая эту сковывающую «черноту», импрессионизм совершил вместе с тем работу освобождения человеческого начала от угнетающего давления «внешней» природы.

ГЛАВА II.

Начало импрессионизма. Эд. Мане. Завоевание света. Техническая реформа импрессионистов.

Школа чистых натуралистов исчерпала себя довольно быстро. В самой односторонности ее внимания не было возможности длительного и сложного развития. «Реализм» в обширном смысле слова скоро должен был найти для себя другие, новые пути. Ибо, как было уже упомянуто, основная реалистическая тенденция, созданная натуралистами, не могла уже исчезнуть из искусства, определив своими возможными разветвлениями его дальнейшую дорогу.

И совершенно естественно, что на следующей стадии развития художественное внимание человека, устремленное на природу, повернулось к нему самому. Уже у самих натуралистов заметен этот постепенный переход интереса. Так, Милле, начав с пейзажей, переходит к жанру, хотя этот

последний еще остается на характернейших его картинах («Angelus»; «Жницы») непосредственно связанным с пейзажной обстановкой. Последний из родоначальников реализма, Курбе,—жанрист более, нежели его предшественники. Но типичной формой жанр делается только у художников следующего поколения—особенно у первого начавшего своим творчеством будущее течение импрессионизма, такого же «новатора», «основоположника» по всему своему типу, как Давид или Жерико,—у Эдуарда Мане (1832—1883).

Как почти всегда такие «основатели», Мане начал свою деятельность, сам не замечая сперва ее своеобразия, как бы нечаянно и невольно. Если бы не ярое противодействие и до непонятности враждебное отношение, которые с самого начала встретили его работы со стороны критики и публики,—он, вероятно, еще долго не подозревал бы своей новаторской роли и оставался бы благодушно настроенным в отношении всего прошлого искусства, которое он вовсе не собирался «отрицать». В этом резкая противоположность основателей двух соседних школ: насколько в личности Курбе мы узнаем грубую самоуверенность крестьянина, стучащего своими деревенскими сапогами по паркету Салона и не стесняющегося в «уничтожающих» репликах по адресу всего, что̀ висит кругом на стенах,—настолько же в Мане мы видим прежде всего парижанина, тип утонченного городского жителя, слишком много знающего, слишком многим дорожащего, чтобы с легким сердцем что-нибудь отбросить или забыть. Напротив, подобно Делакруа, Мане стремится закрепить свои связи с прошлым искусством, расширить свое понимание его и даже прямо научиться новому у старых мастеров.

Таковы корни будущего импрессионизма: они сразу определяют нам его городскую и культурную подпочву—в противоположность природной первобытности барбизонцев. Этот исходный уклон определяет собою и все дальнейшее развитие школы...

В истории искусства мало найдется таких страниц худо-

жественного «героизма», с каких началась летопись французского импрессионизма. Нечто трогательное и внушающее глубокое уважение представляет собою зрелище сперва почти одинокого Мане, а потом кружка примкнувших к нему художников, окруженных со всех сторон упорным непониманием и дикой враждой, доходившей до попыток порчи картин на выставках (между прочим такая попытка была и в Щукинской галлерее в отношении невиннейшего пейзажа Кл. Моне). В настоящее время эта вражда представляется чем то совершенно непонятным, особенно если вспомнить, насколько картины импрессионистов, представляя собою «чистую» живопись, лишены были всяких привходящих раздражающих элементов, политических, философских и иных. Почему эти, вовсе не так резко даже отличающиеся от прежней живописи, жанры, портреты и пейзажи должны были в течение более 30 лет (от начала 60-х годов до середины 90-х) возбуждать против себя такую лютую ненависть,— это останется навсегда тайной обывательской психологии. Но, замечательно, что отбыв этот стаж «прививки нового», обыватель успокоился и, если еще посердился на новаторов-символистов, как Сезанн и Ван-Гог, то все же относительно скоро примирился с ними, а в наши дни уже совсем благодушно встретил динамизм Матисса и даже кубистический мистицизм Пикассо. К чести русской публики нужно заметить, что в нашем обществе никогда не было такого тупого упорства против всякой новизны, как в «передовой» Франции. Напротив, русский человек довольно быстро осваивается со всем новым, охотно допуская его raison d'être, даже когда не понимает его. Появление русской школы, отчасти параллельной французскому импрессионизму,—живописи Врубеля, К. Коровина, Серова, Малявина и друг., вовсе не вызвало вражды в русском обществе, а, напротив, сразу встретило признание и сочувствие.

В таком же недоумении, как теперь мы, находился всю жизнь относительно своего положения и Мане. Самому себе, так же как и ближайшим друзьям, он казался скорее своего рода классиком—и мы теперь соглашаемся с этой

характеристикой. Действительно, Мане стоит перед нами в начале импрессионистского движения, как выразитель лишь общих принципов новой школы—основного ее поворота, как в смысле сюжетов, так и техники. В этом последнем отношении характерна та роль, которую на картинах Мане играет такой обобщающий элемент технического выражения, как свет. Именно к передаче света в его цельности и противоположении с тьмой, а не к гамме отдельных цветов, было направлено основное художественное внимание Мане. «Главное действующее лицо в картине—свет»,—выразился он однажды очень удачным афоризмом... Эта дирижерская роль света была истиной душой его картин и здесь он нашел выход из затруднений реалистов. Мертвая и мертвящая чернота Курбе—для Мане стала уже живой проблемой черного цвета, к которой он любил возвращаться и которая перешла от него по наследству к позднейшим импрессионистам, особенно к Ренуару. Здесь возникло новое понимание мрака, как относительной убыли света, никогда вполне не угасающего и дающего в своем черном варианте лишь своеобразное сочетание цветовых лучей. Завоевание света—таково было художественно-техническое приобретение родоначальника импрессионизма, и от него, как от основной ноты камертона, пошло дальнейшее хроматическое развитие школы и все богатейшее разнообразие ее палитры. Главное было сделано в этом первом толчке: была понята не внешне-полезная, а внутренне-определяющая роль освещения в картине, и от этого тезиса уже само собой родился позднейший переход к plein air'у.

В этом отношении, так же как в других, Мане явился достойным учеником и продолжателем старых испанцев и голландцев, которых он был преданным поклонником всю жизнь (особенно Веласкеса, Гойи и Гальса). Действительно, как выбором сюжетов (жанр, портрет), так и технической стороной—всем, так сказать, своим художественным типом Мане до странности напоминает испанскую школу. Перед нами модернизованный и внешне офранцуженный, но по существу точно уроженец Пиринейского полуострова. То же

относительное равнодушие к природе, сосредоточение внимания на человеческом быту и даже собственно на человеческой фигуре, на *человеке*, как особом «феномене природы» (сущность вдохновения Веласкеса, а отчасти и Гойи),—вот отличительные черты Мане, заметно отделяющие его от дальнейшего импрессионизма. Его антропологизм, как его техника, носил такой же обобщающий, так сказать, вне-эпизодический характер: хотя он рисовал, казалось бы, реальный жанр и отдельные портреты, но в его искусстве чувствовалась та степень обобщения, тот *изначальный* подход к предмету, который французы удачно обозначают термином: «grand art». Стоит сравнить Мане с другими жанристами школы: Дега и Ренуаром, чтобы ясно почувствовать это различие. У Мане нет еще уклона к «частному», случайному, местному, эпизодическому, и в силу этого нет такого наклона к сатиричности, как у Дега, или к бытовому жанризму, как у Ренуара. Человек у Мане есть «вообще человек», в его современной обстановке, одежде и быту, но по существу, по основным, непреходящим своим чертам—тот же, что жил во дни Веласкеса и Гойи и будет жить всегда. Эта черта снова делает Мане истинным классиком. Она сближает его с параллельным и современным ему явлением в французской литературе—с основателем французского литературного реализма, Флобером,—классиком по своим вкусам, симпатиям, манере видеть и писать, по всему своему фанатическому пластицизму. Конечно, творчество Мане не достигает той глубины, можно сказать мистического антропологизма, какой запечатлелся на несравненных страницах «Madame Bovary», но, оставив в стороне эту разницу литературной гениальности и живописной талантливости, мы в самом художественном *стиле* обоих творцов, в их подходе к предмету, в основе их творческих темпераментов находим много общего. Именно то самое различие типового и бытового, которое мы отметили выше, как отличие Мане от Дега, Ренуара и др., отличает ведь и Флобера от его ближайших преемников—Гонкуров, Золя, Додэ, даже Мопассана. Такова судьба всех истинных «основателей» и начинателей, ибо с первого,

исходного пункта дороги открывается самый широкий, но и самый обобщенный, скрывающий детали, горизонт.

Когда Мане выставил в Салоне 1863 года свой знаменитый «Завтрак на траве»,—эта картина произвела в публике невероятный скандал, главным образом потому, что на полотне была изображена среди компании вполне современных и, конечно, одетых мужчин совершенно обнаженная женщина. Это перенесение художественных вольностей живописцев Возрождения в рамку современного быта шокировало публику и ее смущение было до известной степени законным. Но художник и в этой своей картине, как в сущности и во всех остальных, вовсе не преследовал задач бытовой иллюстрации—он давал совсем не «картину из жизни», а разрешал чисто формальную задачу нового освещения, новых красок и их сочетания. Обнаженное женское тело рядом с черными визитками мужчин давало ему случай поставить перед собой трудную проблему гармонической противоположности этих тонов, как другую такую же задачу ставило перед ним на том же полотне изображение пирушки именно под открытым небом, в чем намечалась уже будущая тенденция чистого импрессионизма (картина была написана еще в мастерской). Здесь мы наглядно встречаем в доведенной до наивности простоте основное побуждение школы—ее пафос формальных заданий, остающийся, как мы уже говорили, характерно-определяющим собственно для всей французской художественной жизни от перелома в конце XVIII века и вплоть до наших дней. Меняя темы, злободневный интерес и психологические симпатии, французский художник остается в основе своего вдохновения всегда математиком, логиком, классиком и пластиком. Соотечественник Декарта и Паскаля, Корнеля и Вольтера, Давида и Флобера всегда сказывается в нем.

В дальнейшем деятельность Мане очень скоро сплелась с целым кружком молодых людей, угадавших стремление новатора и почувствовавших в себе силы продолжать и развивать их. Уже в половине 60-х годов сложился этот кружок (Клод Моне, Дега, Ренуар, Сислей, Писсарро, Фантен-Латур,

Бертд Моризо и др.), главой которого и «боевым элементом» до самой смерти оставался Мане. В самой его натуре, уверенной, определенной и стойкой, было что-то делавшее его невольно вождем движения. И удары критики, так же как гнев публики, при его жизни, по-преимуществу, направлялись на него—может быть, потому, что, в силу своих ранних выступлений, он более всего привлек к себе общественное внимание и оставался в его глазах как бы ответственным за все направление и самое существование школы. Других ее членов долгое время просто не замечали, так же как их новаторства, и хотели считаться с одним Мане, видя в нем какого-то случайного бунтаря и отщепенца от общего течения искусства,—что̀ еще раз указывает на некоторую относительную близость Мане к прежним формам живописи. Но тем теснее сплотилась вокруг него рать новаторов, старавшаяся подчеркнуть это свое новаторство и превалирующую роль Мане. В 1866 году появился «Завтрак на траве» Клода Моне, написанный в честь «Завтрака» Эд. Мане,—картина, находящаяся в настоящее время в галлерее Щукина, где с нее хронологически начинается ряд полотен Моне (см. ниже). В 1876 году была написана аллегорическая картина Фантен-Латура «В честь Мане» (теперь в Люксембургском Музее в Париже), где вокруг пионера движения был собран ряд его друзей—художников и литераторов. В числе последних выделяется фигура Зола, с самого начала понявшего значение и смысл движения, и ставшего его горячим апологетом, несмотря на то, что его выступления на защиту новизны создавали для него самого большие литературные неприятности и затруднения. Другим, не менее горячим пропагандистом школы был основатель французского литературного символизма—Ш. Бодлэр. Некогда друг и поклонник Делакруа, схватывавший уже в романтизме черты подлинной живописной тенденции,—сам новатор, поэт естественно распространил свои симпатии и энтузиазм на явление, непосредственно продолжавшее Делакруа и логически развивавшее его технические устремления. Имена Бодлэра и Зола остаются так же связанными с историей французского импрессио-

низма, как имя Прудона со школой Курбе. Французские художественные школы почти всегда находили себе дружественных знаменосцев в литературе, гордо сражавшихся за их дело,—черта, которая отсутствует в истории русской живописи (если не считать такой почти каррикатурной фигуры, как Стасов, с его восторгами перед «тузовой» живописью 60-х годов). Это отсутствие тем более странно, что именно русская живопись более, нежели какая-либо другая, так долго находилась в тяжкой внутренней зависимости и, можно даже сказать, в плену у литературных направлений и литературной тенденциозности.

В последние годы своей жизни прикованный болезнью (паралич) к комнате и саду, Мане сосредоточился на жанре «nature morte», к которому его влекло уже и ранее. Еще в «Завтраке на траве» мертвая натура на первом плане выписана разнообразно и тщательно. Но только в последних своих произведениях Мане разработал эти мотивы, как вполне независимую задачу живописи. Здесь для него «Букет сирени», «Пирог», «Спаржа» явились самостоятельными темами искусства—особыми кусками природы, выхваченными из общности предметного мира и выявляющими на палитре как бы свой метафизический лик—создавшую их особую консистенцию материи. И на этой задаче сказался обобщающий, идеалистический темперамент Мане: возвести частное явление к его основному принципу, к «идеалу»—такова была его бессознательная цель. Здесь он повиновался тому же инстинкту, который заставляет поэта возводить в «перл создания», по выражению Гоголя, все встреченное им на своем художественном пути. Сирень была в таком преображении для художника не просто сирень, а воссоздавалась, по определению одного критика (Мейер-Греффе), такой, какой ее «первоначально хотел сделать Создатель». Здесь, в заключении творческой дороги Мане, мы наглядно видим весь путь, пройденный, главным образом под его водительством, от границ чистого натурализма: теперь уже не природа является высшим авторитетом для художника, которому остается только безнадежно стремиться к ее точ-

ному воспроизведению, к «подражанию» ей, а, напротив— она сама становится материалом в его руках для выяснения е г о творческой личности, для торжества человеческого начала в мире. Эта «антропологизация» мира, если можно так выразиться, ставит на первое место, во главу интереса, самую личность художника и свойственную ей, своеобразную силу преображения действительности. Здесь сделалось важным не ч т о написанно, и даже не к а к написано, а к т о написал,—и уже в связи с этим ч т о̀ и к а к.

Генетически в своих «Natures mortes» Мане явился прямым предшественником Сезанна—этого основоположника следующей, символической школы, сосредоточившего свое творчество в той же самой области и развившего задачу, оставленную Мане, может быть, с меньшей тонкостью и одухотворением, но с еще большей стихийной силой материального выражения.

В Москве есть только одна картина Мане (в Третьяковской галлерее)—«В кабачке», имеющая, несмотря на свои размеры, характер наброска, но тем не менее дающая представление о жанровом импрессионизме Мане—о той «мгновенности» внешнего выражения, которой запечатлено его творчество и которая нисколько не мешает его типовому значению. Таков он и в красочном отношении, представляя в динамизме своих тонов ясно намечающийся переход от статизма Курбе и натуралистов к близкому цветному дождю чистых импрессионистов. У самого Мане каждая краска сохраняет еще больше индивидуальной значительности, занимая более или менее широкую площадь полотна; настоящая живопись мазков была еще чужда ему: она мало отвечала его классической в основе, т.-е. слишком пластической природе, хотя он и принял во второй половине своей деятельности технические открытия плэнеристов. Краска у Мане скорее похожа на клубящийся дым, готовый исчезнуть, но еще «пребывающий» перед нашими глазами в своем сгущении (ср., напр., односложно-определенную синюю одежду мужчины на упомянутой картине с множественностью тонов на соседних полотнах Ренуара, Моне и Дега)

Красочная техника Мане и то понимание света и тьмы, которое было выражено его кистью, вели непосредственно к крупной технической реформе. Не достигая еще ее сам, этот художник открывал к ней двери и как бы создавал ее неизбежность. И в этом отношении он был не случайным явлением, а законным родоначальником школы. Уже «Завтрак на траве» явно требовал живописи на открытом воздухе и было до известной степени художественно-нелогично писать такую картину в мастерской. Правда, сам по себе прием перенесения мольберта под открытое небо еще не создавал реформы в искусстве: он широко применялся уже барбизонцами, старавшимися таким путем вернее приблизиться к «действительности» природы. Тем не менее, в техническом отношении реалисты оставались более консервативны, нежели Делакруа, уже вплотную подходивший к задаче разложения тонов и сочетания дополнительных цветов. Наследство главы романтизма приняли на свои плечи представители импрессионистического поколения, особенно пейзажисты Клод Моне и Писсарро. Их теория и практика шли в полном соответствии и находились в глубокой связи с научным движением эпохи в вопросах оптики и теории цветов.

В половине шестидесятых годов передовые элементы французского искусства были глубоко взволнованы открытием целого нового художественного мира, о котором до тех пор не имели понятия или видели в нем лишь проявление варварской уродливости. Это было открытие японской живописи—этого величайшего в истории искусства выражения импрессионистической эстетики. Импрессионисты как в поэзии, так и на полотне (и даже в своем хрупком зодчестве), японцы предъявили миру такие совершенные образцы мгновенной художественности, с которыми и до сих пор не может сравниться никакое импрессионистическое «распыление», слишком классической в самых своих основах европейской художественной культуры. Взгляд японца, выхватывающий из природы всегда деталь и нередко даже деталь детали (какую-нибудь одну ветку еди-

ничного дерева или чуть намеченный силуэт птицы), ищет целого лишь в суммарном скоплении таких минутных впечатлений. Так создались знаменитые «серии» великих японских художников, как 100 видов одной и той же горы Фузиямы у Хокусая или 53 вида Токкаидо у Хирошигэ. Качественная полнота достигается здесь лишь механически—количественным путем и это составляет неизбежную оборотную сторону импрессионистской методы, но за то полнота и своеобразие м г н о в е н и я здесь могут быть выявлены исчерпывающим образом.

Когда японские цветные гравюры были привезены в Париж, они встретили здесь для себя публику и зрителей в высшей степени предрасположенных к их благоприятному приему. Это была одна из тех счастливых случайностей (если случайностей), которые дают неожиданный, (а по существу давно ожидаемый) толчек новому движению искусства. Как писатели-«модернисты» того момента, только-что провозгласившие в литературе «красоту современности» (Гонкуры, Зола, Гюисманс своих первых лет), так и художники-импрессионисты, к той же красоте обращавшие свой творческий взгляд, одинаково были захвачены новой, осуществленной уже в непредвиденных формах манерой изображения «текущего». Она окончательно утверждала их в их стремлении отрешиться от всяких академических канонов и навязчивых реминисценций для того, чтобы отдаться также свободно простому изображению того, «что видно в окно», или что переживается в этот момент в соседнем доме. Если для литературы импрессионизм японской кисти был лишь косвенным подтверждением и поощрением ее нового направления, то для живописи он естественно явился прямым побудительным толчком к постановке и разрешению аналогичных задач—к художественному уловлению «текущей действительности».

К влиянию азиатских островитян присоединилось еще влияние европейских. Замечательно, что каждое возвращение к вопросам колорита и новое достижение в этой области соединялось во Франции с новым устремлением вни-

мания в сторону Англии и новым подъемом английского влияния. «Владычица морей» сохраняла обычную привиллегию всех приморских стран (Венеция, Фландрия)— особое чутье колорита, остроту цветовых ощущений в туманной и влажной атмосфере. И отечество Тернера и Констэбля делается духовной родиной всех французских романтиков и импрессионистов-пейзажистов. Так, Жерико решился спустить свой «Плот Медузы» под влиянием Англии, где потом эта картина, плохо понятая в Париже, имела большой успех. Делакруа также был всю жизнь горячим поклонником Англии, где он живал по-долгу, и английские писатели преобладали в обширных литературных симпатиях этого высококультурного художника (который и сам обладал значительным литературным талантом); английские же художники, и в частности Констэбль, сыграли самую большую роль в его собственном развитии. Когда «Избиение на Хиосе» было уже готово к выставке, в Салон прибыли первые картины Констэбля. Увидав их, Делакруа берет кисть и переписывает всю свою картину заново, придавая ей новый яркий колорит. Недаром Жерико писал, попав в Лондон: «только в Англии можно понять и познать краски и эффекты».

Тот же художественный генезис повторился и у импрессионистов, когда они подошли к задаче создания с в о е г о пейзажа. В 1870 году Клод Моне и Писсарро побывали в Голландии и в Англии, и с тех пор они окончательно переходят к выработанному plein air'у. В Голландии Моне имел случай познакомиться с японскими гравюрами, а посещение Англии и изучение английских художников, в особенности такого царя воздушных эффектов, каким был Тернер (1775—1851), закончило самосоздание его художественной личности. С тех пор он меняет Париж на маленькие местечки по берегам Сены (Аржантейль, Ветейль, Живерни), влажная речная атмосфера которых лучше отвечала его вкусам потенциального мариниста (несомненно, что лишь французское происхождение и постоянная жизнь на сухопутной родине помешали этому художнику развить

в себе ясно намечающуюся «английскую» сторону морского пейзажиста). И еще не раз его влекло на берега Темзы, где в позднейшие годы определились его последние достижения (лондонские речные пейзажи)—может-быть, опять-таки не без влияния нового англо-саксонского художника (американца Уистлера).

Эти откровения новой красочности настойчиво ставили перед живописцами и вопросы новой техники, способной к лучшей их передаче. Уже прошли те времена, когда художники простодушно смешивали, по незапамятной традиции, краски на палитре, стремясь подогнать цвет смеси под требуемый красочный эффект. Еще Делакруа, руководимый изучением старых мастеров колорита, как венецианцы и Рубенс, пришел к выводу, что можно и нужно писать прямо чистыми красками, кладя их непосредственно одну возле другой и предоставляя их соединению осуществляться уже в глазу зрителя. В то же время он более, нежели кто-либо другой, был поглощен вопросом о сочетании так называемых дополнительных цветов—особенно же проблемой взаимоотношений оранжевого и синего. Когда, после новой временной гегемонии линии над краской в школе реалистов, вернулось внимание к колористическим задачам и были восстановлены права краски, молодое поколение, следовавшее за Эд. Мане, и в частности пейзажист Клод Моне, определенно поставили задачу воссоздания цветов на полотне тем самым способом, каким они создаются для нас в природе. В действительности мы не смешиваем механически красок—они рождаются в нас непроизвольно вследствие той или иной окраски предмета солнечными лучами. Импрессионисты выдвинули тот руководящий принцип, что «цвета» предметов не существуют сами по себе, а создаются различными комбинациями освещения: один и тот же предмет может менять свою окраску в различные часы дня и при различном своем положении относительно источника света. Таким образом, цвет не является статическим элементом наших восприятий, он не представляет собою неподвижного элемента природы—он «течет», движется, ме-

няется и создает в этой свой условности условность и своего воспроизведения. Вернейший способ такого воспроизведения будет, очевидно, тот, который ближайшим образом подходит к природному возникновению для нас цветовой окраски. Отсюда требование «писать, как пишет солнечный луч», т.-е. прежде всего на открытом воздухе (plein air), удалив искусственный свет мастерской, а затем без участия мертвых смесей и умерщвляющих живую красочность неподвижных серых тонов, которыми злоупотребляли прежние художники. Вместо смеси на палитре, импрессионистская школа впервые последовательно и принципиально пришла к системе писания отдельными мелкими мазками различных ч и с т ы х красок, которые, сохраняя всю свою непосредственную жизненность, должны дать в бессознательно-правильном сочетании их зрительным органом смотрящего на картину то самое впечатление яркости и свежести, какое получается от окраски предметов в действительности. С полотен художников-реформаторов внезапно исчезли, неизбежные прежде, черные тени и погашенность краски, не вызывавшиеся художественной необходимостью или намерением, а бывшие лишь печальным свидетельством технической несвободы живописца,—и их полотна засияли, точно омытые вновь найденным красочным потоком, всей непривычной яркостью и резкостью, как будто действительно созданного самим солнцем колорита. И до сих пор эта схваченная кистью Моне и его сотоварищей жизненная красочность тотчас же выделяет их полотна в ряду других, принадлежащих их ближайшим предшественникам или современникам, оставшимся в стороне от движения.

Но вместе с этим решением красочной проблемы, с новым и поновому «завоеванием краски», стал иначе и вопрос об отношении к другому элементу нашего зрительного восприятия формы—к линии. Вопреки прежнему, чисто-пластическому, скульптурному, «классическому» взгляду на эту основу формы, как на нечто по-преимуществу неподвижное, принципиально-неизменное, импрессионистский взгляд и здесь увидал тоже всегдашнее свое начало движения.

С пониманием окраски предметов, как созданной светом, сама собой выдвинулась и условность линии, как определенной границы, того или иного цвета. Самое это двуединство линии и краски невольно представилось, как условное отвлечение нашего восприятия, само-по себе лишенное реальности. Свет, создающий в природе краски, творит, вместе с ними, и линии, то-есть всю полноту формы,—и следовательно, художник, подражая ему, должен воспроизводить линейные отношения не грубым определением предела и «границы» предметов, а простым сопоставлением различно окрашенных поверхностей, взаимное сочетание и относительная «сила» которых («valeur») и должны установить между ними всю гармонию целостной формы.

Новое понимание красочного мира выдвинуло также и новое понимание его отсутствия—так называемой «тени». Как я уже упоминал, еще инициатор всего движения, Эд. Мане, своим поклонением свету и принятием его, в качестве главного «сюжета» живописи, создал иное отношение к «мраку». Занимавшая его проблема черного цвета была решена им и особенно ближайшими его преемниками, в смысле отрицания его чистой отрицательности. С этой точки зрения тень стала пониматься не как полное отсутствие света, а лишь как иное его проявление,—как сочетание и борьба световых лучей различной силы (вполне согласно с таким же условным пониманием «тьмы» в научной оптике еще со времени Ньютона). Таким образом, была установлена, можно сказать, колористическая цельность природы, все отдельные «цвета» которой, не исключая и наиболее отрицательного между ними, представились теперь в живой связи, как различные звенья единого процесса преображения солнечного луча. Практически это вело к тому, что художник изгнал со своего полотна прежние средства передачи черного цвета, как асфальт и друг.,—и перешел к попыткам сложного его изображения через посредство сочетания различных цветовых лучей.

Палитрой художника стали теперь семь основных цветов спектра—эти как бы семь нот хроматической гаммы, на ко-

торых природа строит все свои колористические симфонии и красочные сонаты. В подражание ей, художник стремится писать лишь сложными рядами цветных мазков и пятен, взяв на кисть лишь ту или другую из спектральных красок в ее непосредственной чистоте. Этим он весьма усложнил и затруднил свою задачу, поставив перед собой, казалось бы, почти неразрешимую трудность—найти и выразить безошибочно в этих основных элементах ту их окончательную гармонию, в какой они должны встретиться и сочетаться на расстоянии—в глазу подходящего к картине зрителя. Но эта задача была решена художниками-импрессионистами безошибочно и настолько удачно, что теперь мы даже не отдаем себе ясного отчета в ее существовании, не подозреваем этой трудности—вполне уверенные, что данные краски легли на полотно мастера так, а не иначе, как бы сами-собой, в силу их художественного тождества с природными нашими восприятиями. Несомненно, однако, что значительная доля того неистового негодования, с которым была встречена реформа плэнеристов (столь невинные вещи, как пейзажи Клода Моне, возбуждали ее особенно), может быть объяснена именно тем, что глаз заурядного и даже «среднего» зрителя той эпохи, когда появились их «откровения», не находился еще на одинаковой стадии развития с глазом художника. «Большая публика», в самом деле, не умела еще схватить нового красочного выражения и отходила от картин новаторов в глухом раздражении, не вполне ясном для нее самой, как бы смутно ощущая свою «отсталость» (обычная причина гнева на всякое новаторство). Здесь оправдалась та физиологическая и вместе психологическая истина, что глаз истинного художника, и особенно глаз художника-новатора прежде всего *видит иначе*, чем наш, и прогресс живописи, как искусства, не есть только перемена внимания к тем или иным темам, или успех чисто технических достижений, а прежде всего прогресс самого умения смотреть на мир—*прогресс зрения*, понимая под этой человеческой способностью, конечно, не простое механическое восприятие оптических впечатлений, а то худо-

жественное преображение пространства, которое составляет эстетическую сущность животных восприятий. Мир становится другим для человека с п е р в а глазами художников—в том красочно-формальном, все обновляющемся выражении, которое они последовательно и непрерывно дают нам, «простым смертным». Если эта истина была не совершенно ясна перед созданиями прежней живописи, полной великого и идеалистического одушевления и интереса, затмевавшего эту собственно сторону дела (Возрождение), то именно процесс развития и трансформирования новейшей французской живописи в ее различных школах, в силу своего формального характера, особенно остро выявил и раскрыл это условие художественных успехов. От Давида до Клода Моне, и далее, через Сезанна, Гогэна, Матисса и вплоть до Пикассо, французский художественный глаз как бы поворачивал перед нашими глазами ф о р м у мира, стремясь раскрыть в ней и действительно раскрывая новые воспринимаемые стороны,—как бы формально преображая мир, поскольку он доступен художественному выражению.

Одной из важнейших сторон импрессионистского понимания живописных задач явился также вопрос о парном сочетании спектральных цветов или о так называемых «дополнительных цветех». Их постоянная встреча в природе не могла остаться незамеченной, когда на первый план выдвинулся вопрос точного воспроизведения природной красочности. Впрочем, этот вопрос опять-таки уже ранее интересовал художников. Из жизни Делакруа известен такой случай: занявшись однажды проблемой верной передачи желтого цвета и обусловливаемых им рефлексов, он не мог добиться удовлетворительных для себя результатов. Как всегда в этих случаях, великий романтик нашел нужным поучиться у прежних мастеров колорита. Решив поехать в Лувр, чтобы взглянуть на Веронеза и Рубенса, он послал за извозчиком. В то время извозчичьи кэбы в Париже все красились однообразно—в яркий желтый цвет. Подходя уже к экипажу, погруженный в свои мысли, Де-

лакруа взглянул на эту окраску в ярком солнечном освещении, и затем невольно перевел свои глаза на тень. И тотчас же перед ним, в силу упомянутого парного сочетания вспыхнули в тени фиолетовые рефлексы, как дополнительное отражение желтой окраски кэба. Пораженный остановился художник, и для него, как для Ньютона, в момент падения яблока, была решена мучившая его загадка. Он отпускает извозчика, оказавшего ему такую непроизвольную услугу, и, вместо музея, спешит снова в свою мастерскую. С этого дня задача нахождения рефлексов желтого цвета была для него определена эмпирическим путем.

Эту задачу, во всем ее объеме, как и все вообще художественное наследство Делакруа, приняли на себя импрессионисты и последовавшие за ним художники. Сочетания дополнительных цветов сделались одной из основ их «живой» палитры, и они никогда не забывали принять их во внимание и упомянуть на своем месте, хотя бы этот фанатизм правдивости вел на практике к таким невежливостям в отношении портретной модели, как, например, зеленые рефлексы на носу дамы (нашумевший в свое время женский портрет импрессиониста по технике, Бенара, где двойное освещение—оранжевое солнечных лучей и синее комнатное—дало этот непредвиденный заказчицей, но неизбежный эффект). В своих поисках «разложения тонов» и всех его возможных вариантов художественное новаторство снова, так же как в своем основном понимании света и цвета, близко соприкоснулось с параллельной научной работой—в трудах французских же физиков-оптиков, как Шеврейль, и Н. Анри (а также Гельмгольц). В смысле своего согласия (конечно, непреднамеренного) с постановкой и результатами этих работ, импрессионизм по справедливости носит название «научной живописи», и ее появление, конечно,—не случайная черта века, так увлекавшегося «точным» естествоведением. Как и в «экспериментальном» романе, XIX век стремился ввести основной свой интерес в область, казалось бы, от него далекую. Но если это наименование продолжает сохранять свой одобрительный смысл и для нас,

то, без сомнения, потому, что он находит свое оправдание также и со стороны эстетического критерия: живопись импрессионистов была не только «наукою в живописи», но и прогрессом в искусстве.

Наконец, еще один технический вопрос был поставлен и перерешен импрессионизмом в прямой связи с общей реформой и снова под сильным воздействием импрессионистов Дальнего Востока. Это был вопрос о перспективе и в частности о воздушной перспективе, достигаемой соотношением красочных тонов. Ясно, что с того момента, как скульптурно определенная линия заменилась в понимании импрессионистов взаимоотношением цветных поверхностей, создающим очертания предмета, значение традиционной геометрической перспективы отступило на задний план. В японских гравюрах, вовсе не знающих такой перспективы, поражало именно смелое и широкое разрешение перспективных задач чисто колористическим путем. Краски создавали здесь расстояния, определяя их различной силой своей интенсивности. Гармония valeur'ов была гармонией пейзажа, и ее помощью достигалась такая степень перспективной экономии и такое могущество пространственного конспекта, каких невозможно было достичь приемами геометрического расположения по планам. Этот метод был усвоен и художниками импрессионистической школы, и они как бы перешли на своих полотнах от прежнего статического понимания перспективы, усваиваемого в академиях, к пониманию динамическому — вполне соответсвенного новому взгляду на самую сущность цвета. Ибо, если цвет есть только «оттенок», изменчивый по самой своей природе, то, очевидно, и перспективные отношения допускают все вариации, создаваемые этой переменчивостью. Отсюда преимущественная «воздушность», зыбкая многосложность перспективы на пейзажах Моне, и та усложненная ее передача, которая поражает нас впоследствии на полотнах Гогена и Матисса. Цвет выступил здесь в роли как бы «руководителя пространства», определяя отдельными нотами красочной симфонии линейные сочетания предметов.

ГЛАВА III.

Щукинская галлерея. Импрессионисты этой галлереи. Клод Моне, Сислей, Писсарро; Дега и Ренуар. Открытие города. Импрессионистская иллюстрация. Пуантеллизм.

Теперь, ознакомившись с творческими новизнами импрессионистской школы и с ея исторической подготовкой в художественном прошлом Франции, мы можем перейти к последовательному знакомству с тем живописным материалом, который представляет нам единственное в своем роде собрание—Щукинская галлерея в Москве.

Собранная единоличными трудами и выбором Сергея Ивановича Щукина, в период от конца 90-х годов и вплоть до последних лет, галлерея эта по полноте и разнообразию сосредоточенных в ней созданий новейших французских художественных течений не имеет себе равной нигде, ни даже во Франции. Впрочем, слово «даже» здесь не особенно уместно, ибо, как ни странно сказать, а сама родина художников-импрессионистов и символистов осталась в значительной степени обделенной их картинами. «Нет пророка в отечестве своем»—эта истина поразительно оправдалась в данном случае. Казалось бы, где должны были быть приняты новые художественные завоевания, как не в стране старой пластической культуры? Между тем, на практике вышло, что на далеком Севере раньше и лучше оценили достижения Запада. Долгое непризнание и упорное отрицание новой живописи повели к тому, что большая часть ее творений успела уйти в Россию, Германию и Америку. Даже «мода», создавшаяся, как всегда бывает, с опозданием на эти картины, уже не может поправить дела для Франции. Между тем, в течение целых десятилетий столь ценимые ныне картины Дега, Моне или Ренуара не находили себе покупателей, и эти художники лучшее время жизни героически боролись с нуждой—совершенно так же, как в свое время Коро и Милле, полотна которых теперь побивают рекорды аукционных цен. В 1875 году Эд. Мане и его друг, Дюре, купили у Клода Моне десять его пейза-

жей по 100 франков за каждый, чтобы хотя немного поддержать художника. Так далеки были творцы импрессионизма от того внешнего успех, в погоне за которым их упорно обвиняла молва, наивно объясняя именно этим мотивом самое возникновение их новаторства (позже то же самое повторилось с роковой правильностью относительно школы символистов—Сезанна, Ван-Гога, Гогэна). Между тем, как видно, это новаторство менее всего было вызвано внешними причинами и представляло собою чистейшее «веяние духа», доставлявшее его носителям, как всегда, достаточно эмпирических неудобств.

Хронологически, галлерея С. И. Щукина начинается, как было уже упомянуто, одним небольшим, но характерным швейцарским пейзажем К у р б е, его последних лет. Картина эта дает одновременно представление и о скульптурности линии Курбе (ср. особенно гребень снежных гор на заднем плане), и о печальной несостоятельности его красочной передачи. Поучительно сравнить это темное, точно обложенное черными тенями полотно, непосредственно со всей ликующей серией красочных симфоний Моне, чтобы наглядно понять всю полноту колористической реформы, осуществленной импрессионизмом.

Самая ранняя из картин К л о д а М о н е (род. 1840 г.), находящихся в галлерее Щукина,—это тот самый «Завтрак на траве» (1866), о котором уже была речь. Картина эта сравнительно значительных размеров (редкость для импрессионистов), воплощает переходный момент в истории развития школы. Ее чернота бросается в глаза при сравнении с последующей серией. Она написана еще до окончательного установления импрессионистской техники,—старыми приемами, хотя по своему заданию это был уже типичный plein air. И в колористическом ее несовершенстве, в этом явном противоречии желаемого и достигнутого кистью художника, осязаемо выразилась необходимость живописного усовершенствования и невозможность оставаться на прежней ступени. В этом отношении даже темные полотна бар-

бизонцев (ср. вышеупомянутый темный пейзаж Т. Руссо в Третьяковской галлерее) не оставляют такого неприятного раздражающего впечатления, как эта картина. Там была известная законченность определенного живописного стиля, в котором не чувствовалось напряженности нового, но пока еще безрезультатного устремления. На картине же Моне черные тени омрачают предполагаемый веселый праздник, сообщая летнему дню несвойственную ему тусклость тонов. Наложенные по традиционной манере широкими полями краски не в силах передать то живое трепетание света, которое впоследствии так удивительно удалось схватить тому же Моне посредством системы мелких мазков и точек.

Если от «Завтрака на траве» мы обратимся теперь к серии дальнейших пейзажей Кл. Моне, то перед нами откроется сразу вся эта великолепная гамма, роскошное пиршество красок, достигнутое счастливым художником в результате его долгих идеалистических усилий. Поистине удивителен прогресс, опять-таки наглядно здесь осязаемый, отделяющий «Завтрак» от двух этюдов «Руанского собора» или от завершительной симфонии «Чаек»!

Но этапы этого достижения вполне последовательно развертываются перед нами. Здесь «Дама в саду», представляющая уже значительное просветление тонов, хотя все еще только «переходное звено»—с темными налетами среди пробуждающейся красочности (написана еще в до импрессионистской манере). Но уже следующий этап—определенно импрессионистская (написанная после поездки в Англию) чудесная «Аржантейльская сирень» (1873). Это полотно, покрытое характерным сочетанием разноцветных точек, напоминающих даже отчасти позднейшую манеру пуантелистов, все дышет зноем летнего дня в саду, и понимаешь женщин, прячущихся на нем в пронизанной солнечными лучами, пестрой тени сиреневых кустов. Эта картина, кстати сказать, была первой, с которой С. И. Щукин начал свое собирательство новой французской живописи (приобретена в 1897 г.). Понадобилась целая четверть столетия, чтобы иностранец оценил то, чего не хотели разглядеть

соотечественники художника, хотя, казалось бы, трудно найти другое, более говорящее само за себя полотно!

Почти все остальные картины Клода Моне представляют отрывки тех пейзажных серий, которые, по примеру своих учителей, японцев, последовательно создавал творец европейского импрессионистского пейзажа. Таковы (в их хронологическом порядке) морские виды «Скалы в Этрета» и «Скалы в Бель-Иле» (1886); «Луга в Живерни» (1888) и «Стог сена» (1890—91) и два вида «Руанского Собора» в полдень и вечером (1897)—эта вершина творчества Моне. Далее следуют: «На крутых берегах близ Дьеппа» (1897), «Белые кувшинки» (1899), и отдельно висящий, вообще изолированный «Городок Ветейль» (1901)—в своей жизненной красочности одно из лучших полотен Моне (ему сильно мешает неудачное место между двух окон). Наконец, как последний аккорд, являются лондонские «Чайки» (1904), с Темзой и зданием Парламента в тумане.

Сравнивая между собой отдельные образцы этих серий, мы видим, как наростает колористическое могущество художника и как все разнообразнее и ярче становятся воплощения его «Мгновенных впечатлений» (определение пейзажа самим Клодом Моне), вплоть до конца 90-х годов (когда художнику было уже под 60 лет). В морских и даже сельских пейзажах 80-х годов еще нет полной свободы кисти: она слишком подчинена своим темам и слишком очевидно усилие их передать (несвободная туманность первых и чрезмерная пестрота вторых). Но вот ко времени руанской серии художник вполне овладел собою и своими средствами—и эти два «портрета» старого собора, один в сумеречный, покрытый тенями час, другой в яркий, ликующий красками полдень, являют собою вечно-радостные достижения истинного художества. Трудно сказать, который из двух этюдов лучше. Техническая трудность вечернего освещения и передачи серой, сумрачной и в то же время полной какой то своеобразной каменной жизни, громады собора, вероятно, особенно значительна. Но глаз невольно переносится на соседнее, сверкающее лазурью и солнечной золотистостью, праздничное

изображение точно помолодевшего, омытого лучами и дробящегося в своей кружевной резьбе, «распыленного» собора. Здесь искусство импрессионистского пейзажа, поскольку оно передает живое трепетание цвета, достигает своей вершины. Это наибольшая степень аналитического разложения материи на отдельные атомы краски, из которых каждый по своему воплощает то или иное «внушение» общего руководителя—света. Это наиболее «дневная» картина—пир солнечной многоцветности.

От этого анализа был естественным переход к синтезу. Постепенно художественное внимание Моне обращается к новой задаче—объединения всего впечатления от картины в одном красочном аккорде. От пластического многообразия подробностей он переходит к музыкальному единству целого. От дневной раздробленности и раскрашенности—к ночной симфонии общего погасания в мягкой нежности туманного мира. В Щукинской галлерее есть превосходный образец этого последнего творческого достижения художника: его «Чайки», носящиеся, как призраки, в желто-сером речном тумане, над призрачной Темзой, где вдали встает призрачным силуетом величавая башня Парламента. Эта картина запоминается, может быть, больше всех других картин Моне. В ней есть та успокоенность и разрешенность настроения, которая знаменует собою конец долгого пути. Вся она—как один аккорд, как одно полнозвучное видение достигнутой цельности...

В ряду картин Моне висят и пейзажи его двух сотоварищей по задачам и приемам—Альфреда Сислея (1839—1899) и старейшего по возрасту в импрессионистской группе Камилла Писсарò (1830—1903). Единственная картина первого, «Деревня на берегу Сены», очень типична для этого тихого, светло-настроенного художника. В этом чистеньком, уютном пейзаже англичанина, ставшего французом, есть что-то немецкое. В нем особенно наглядно выступает та унаследованная от барбизонцев черта интимного отношения к природе, которая отчасти затемняется в декоративном блеске пейзажей Кл. Моне или в осложняю-

щем ее психологизме городских пейзажей Писсарò. Уединенный и в жизни, скромный художник стал естественно поэтом этих тихих речных уголков, ясное и легкое французское небо которых он рисовал с особенной любовью и тщанием.

Два пейзажа Писсаррò—«Площадь французского Театра» и «Avenue de l'Opéra»—особенно последний, дают прекрасные образцы специальной особенности этого художника—городского импрессионистского пейзажа. Параллельный во всем своем художественном развитии с Клодом Моне (хотя значительно старше его), сперва также сельский пейзажист, Писсарро лишь очень поздно, 66-ти лет, вынужденный болезнью глаз отказаться от писания на открытом воздухе, обратился к этому своему особому жанру. Он стал рисовать то, что̀ открывалось из верхнего этажа его городской квартиры и что вообще представляется взору горожанина, когда он бросает увзгляд на окружающую его за стенами дома своеобразную, сочетавшуюся с человеческой жизнью «природу». В этой природе зелень деревьев, краски воздуха и самая лазурь неба стали такими же подробностями общей картины, как и дома, цвет мостовой, мелькающие экипажи и маленькие разноцветные точки движущихся людей. Именно это и стал рисовать Писсарро, и тотчас же оказалось, что новые технические приемы импрессионистов, как нельзя лучше отвечают такой теме. Только они в состоянии были передать со всей остротою действительности весь динамизм и пестроцветность вечно «текущего» городского пейзажа. Взгляните на эту широкую артерию столичной жизни—оживленную, кипящую людьми и экипажами улицу Оперы в Париже. Срезанный рамой оконного переплета, открывавшийся художнику отрывок ее перспективы подобен застывшему на мгновение куску кинематографической ленты. Или, вернее, он кажется перенесенной на полотно и одушевленной красками такой лентой в самом ее движении. Серый туман слегка окутывает перспективные дали, удивительно передавая характерную атмосферу Парижа в серые осенние дни; зыблящиеся очертания домов как бы расплываются в нем;

серая мостовая нечувствительно переходит в серую даль, а по ее широкому, скользкому ложу непрерывным потоком льется живая волна человеческого движения. Вспыхивают и погасают ее отдельные точки, почти неуловимые вне целого и вся их пестрота сливается в одно впечатление городской жизни, городского оживления, городской души. Здесь мы наглядно видим, как глубока связь импрессионистского художества с г о р о д о м — со столицей, этим особым миром, особым вариантом «природы», созданным человеческой волей и для человеческих потребностей. Урбанизм и антропологизм—эти две черты резко отделяют утонченных художников импрессионизма от их непосредственных предшественников, простодушных деревенских обитателей Барбизона. Перед этими, полными нервного оживления пейзажами вспоминается городская литература Гонкуров—их столь же нервная отрывочность и их преимущественный, почти исключительный интерес к человеку и человеческому.

Еще более приходится вспомнить писателей этого типа, переходя к импрессионистскому жанру. Во главе его стоит Д е г а (Dégas 1834—1917),—этот несравненный рисовальщик и великий сатирик городского человека, городских искажений человеческой натуры. По годам почти ровесник Эд. Мане Дега, подобно последнему, прошел свою художественную дорогу в одиночестве и вполне самостоятельно. Технические усовершенствования его младших сотоварищей, его мало занимали, хотя он иногда применял их. По самому роду своего художественного внимания он нуждался в них гораздо менее, нежели в твердой крепкой линии, которой он научился у Энгра: его занимала не столько природа, сколько человек. Именно этой линией и ее уверенными изгибами сумел он передать то, что ему хотелось отметить среди окружающего мира.

Он выдвинулся впервые своей серией «Скачек»—этих еще полу-пейзажей, полу-жанров, где были великолепно схвачены «импрессионистские» движения лошадей, изображенные без ложных условных «поз» прежних поэтов лошади, а с той же искренностью реализма, которая и позже во всем

отличает этого художника: один образец этого жанра Дега есть и у Щукина. Уже и на этом небольшом отрывке видно, насколько мир «социальной» жизни занимает художника больше мира остающейся для него по-истине «внешней» природы: главное его внимание явно сосредоточено на самом процессе скачек, природная же обстановка изображена довольно суммарными чертами.

Вполне на свою почву стал художник в позднейшей серии его многочисленных «Танцовщиц». Здесь, на таком «городском», созданном условностью искусственного быта, самопротиворечивом явлении, как мир театра,и в частности мир почти подневольных служительниц пластической красоты, художник особенно легко достиг всех доступных ему возможностей и «нашел самого себя». Он стал одновременно и поэтом, и сатириком этого особого мирка, равно остро схватывая и всю его иллюзорную прелесть и его подлинный прозаизм. Если же последняя сторона более ясно выступила в его созданиях и как бы заслонила собою первую, то это отвечает опять-таки правде жизни, где один праздничный момент приходится на шесть (если не на шестьдесят) будничных. В галлерее Щукина имеются прекрасные образцы обоих «точек зрения»: в двух реалистических сценах «Танцовщицы на репетиции» и «Танцовщица у фотографа» и одной «идеалистической»—«Голубые танцовщицы». Холодной прозой будничного дня веет на нас от двух первых. Трудно представить себе бо́льшую степень этого холода и удручающей скуки жизни, которыми запечатлены такие, повидимости спокойные, наблюдения художника, почти протоколиста. В этом отношении, может быть, еще безнадежнее впечатление от «Репетиции», нежели от откровенно комической сцены «У фотографа». На последней, забавная в своем бессознательном уродстве, нелепо искривившаяся перед готовым запечатлеть ее аппаратом «звезда» говорит нам лишь о прозе дневного света, беспристрастно разоблачающего «нас возвышающий обман» вечерних огней и вечерних иллюзий. Острый укол жалости возбуждает эта сцена, как всякая правдивая передача человеческого «мизера». Достоевскому или Льву Тол-

стому должна была бы понравиться эта картина. Но гораздо большей «скукой действительности»—скукой Гоголя—отмечена другая, хладнокровная, безразличная сцена ежедневного привычного упражнения, этот ровный строй однообразно согнувшихся женских фигур, в их однообразно белесоватых туниках, с вытянутыми в однообразном и «правильном» жесте руками и ногами. От этой серой залы с розовым налетом, от странного винта лестницы в углу, от серого освещения и от юных фигур, впряженных в ярмо подневольного «творчества»,—веет такой нудностью, какую умеют создавать на своих страницах только лучшие творцы литературной сатиры. И рядом с этим сверкает иллюзия «преображения действительности», без которой нельзя было бы вынести и ту прозу,—искрящееся лазурное царство «Голубых танцовщиц». Это жрицы балета в минуту их торжества, перед яркими огнями рампы, заливающими оживляющим светом их мишурное великолепие, перед близостью страшного и притягательного идола-публики, ради которого совершается все это жертвоприношение. На этой пастели замечательно необычайное могущество краски, как бы запечатлевшей в своей блистающей на красно-желтом фоне драпировок голубизне наряда все влекущее очарование театрального «действа». Здесь краска играет обычную роль рисунка у Дега—роль характеризующего элемента картины, и на подобных примерах мы видим, как этот почти академический пластик умеет, при желании, быть и колористом. Между тем, в этом ликовании иллюзии художник остается все-таки верен своему непримиримому реализму: лица его голубых фей также уродливы, так же буднично-лживы, как и у той, позирующей перед объективом фотографа. Для городского скептика иллюзия остается иллюзией даже тогда, когда он в нее верит.

Настоящего своего торжества это «безочарование», этот живописный скептицизм достигли в серии женских «актов» Дега. Его «Nus»—истинное резюме его творчества. Один из таких этюдов мы встречаем и в галлерее Щукина, и он достойно завершает сложное и полное, несмотря на мало-

численность картин, впечатление, выносимое из этой галлереи от творчества Дега. Эта пастель принадлежит к числу лучших созданий художника. Казалось бы, сюжет ее так прост: нагая женщина сидит, вероятно в ванной, на полу, возле туалетного столика, расчесывая себе волосы гребенкой. Фигура эта изображена к тому же спиной к зрителю. Казалось бы, что̀ может дать подобный этюд на столь злоупотребляемую в той же французской живописи тему? Самое бо̀льшее—красивое или реальное воспроизведение натуры... И, однако, нет; здесь дано несравненно больше. Это целая характеристика, анализ и синтез действительности,—если хотите, целое миросозерцание—миросозерцание пессимиста и скептика, выраженное одними безукоризненно правильными очертаниями этой фигуры. Здесь рисунок поистине «говорит»: без всякой натяжки, без всякой предвзятости, с полной правдивостью передачи художник умеет внушить нам то же чувство будничной прозы и прозаического уныния, что̀ и в своих снимках балетных упражнений. И, заметьте, что это впечатление достигается отнюдь не уродливостью фигуры (что̀ было бы грубым приемом), а, напротив, полнейшей ее обыденностью, совершенным реализмом наблюдения и исполнения. Именно в совершенстве этого реализма заключается могущество картины: «le nu» у Дега—это современная будничная нагота, «скучная» нагота современной городской женщины, не привыкшей и чуждой такому своему состоянию. Это нагота ванной, таулетной комнаты, в определенный час одевания, сопряженная с мелкими подробностями ухода за наружностью. Это—деловая нагота, если можно так выразиться. В неловкой, неуклюжей и, видимо, непривычной позе сидящей, в напряженности ее рук и ног, а главное—в неподражаемой определенности и уверенности «говорящего» рисунка выражено все это психологическое самоопределение картины, вся ее «философия». Это отрывок нашей «комнатной» жизни, нашего порабощения нами же созданным «человеческим, слишком человеческим» бытом, из законченных «туалетных» рамок которого уже нет выхода—разве только в судорожном, безумном бегстве какого-нибудь Гогэна на

золотое Таити. Это, спокойно причесывающаяся, погрузившая гребенку в чуднесно написанные рыже-золотистые волосы, городская Венера наших дней, кажется истинной богиней нашей условности, непобедимых будень... И все это достигнуто, схвачено, формулировано простой ясной линией, проведенной так твердо, так убежденно.

Совсем другое впечатление производит другой жанрист импрессионизма — Р е н у а р (род. 1841 г.), «влюбленный в поверхность вещей и никогда не создавший ни одной печальной картины» (по выражению Октава Мирбо).

Насколько Дега, связанный с современностью реальными условиями жизни, остается чужд ей в своем внутреннем «я», подходя к ней лишь со стороны, как анатом и сатирик,— настолько Ренуар является, напротив, поэтом этой действительности, искренно к ней влекущимся и с нею связанным. Ренуар любит «свой день»—сегодняшний день, ту минуту, когда он живет, видит и пишет... Отсюда его оптимизм, какая то постоянная праздничность и приподнятость, разлитые на его пестроцветных полотнах. Это самый жизнерадостный из импрессионистов, так же как самый разнообразный в своих красках, тонах и сюжетах. Другими словами можно сказать, что это самый импрессионистический из импрессионистов. Действительно, он является, может быть самым типичным и полным представителем школы. Никто так остро, так цепко, так «по-японски» не влюблен в свое мимолетное впечатление и не умеет закрепить его так, вне всяких обобщений и моральных выводов, во всей его трепетной свежести и жизненном пульсировании. Ренуар— самый беззаботный из художников, но, может-быть, и самый наблюдательный. Всеми этими чертами, всем своим творческим обликом он замечательно напоминает другого великого импрессиониста—самого импрессионистического из французских писателей, такого же оптимиста и жизнелюбца,— Альфонса Додэ. Если «классик» Мане заставляет вспомнить о классике реализма, Флобере, а иронист Дега—о непримиримом скептицизме Гонкуров, то и для Ренуара, даже легче, чем для других, находится параллельное литературное имя.

Замечательна эта аналогия литературного и живописного творчества Франции, создаваемого одновременно, в социальных и психологических условиях одной и той же эпохе Острым ощущением и переживанием м и н у т ы, обосибленного в своей целостности а т о м а ж и з н и, отмечена эта «впечатлительная» эпоха.

Как романы Додэ всегда залиты жгучим провансальским солнцем его родины, так полотна Ренуара все блестят особой яркостью и полноцветностью. Недаром он был уроженцем Лиможа—города, знаменитого своим мастерством э м а л е й. Старое византийское искусство нашло себе благо, приятную почву на этом пункте французской территории. где оно процветало еще в XIII веке. И не придет в голову отрицать глубокую тайну связи человека с местом своей родины, когда глядишь на эти блестяще-красочные, точно покрытые особым лаком, характерно-«эмалевые» полотна Ренуара. Конечно, он не старался намеренно придать им такой вид и вообще едва ли он когда-либо заботился о лиможских традициях и своей лиможской «наследственности»: для этого он, прежде всего, слишком «импрессионист», слишком поглощен впечатлением сегодняшнего дня и переживаемого им сейчас, «остановленного» мгновения. Но долгое прошлое родного города, но безмолвное влияние сотен прошедших поколений, помимо воли и сознания, наложили на него свой отпечаток,—и глаза художника, родившегося в эмалевой столице, навсегда приобрели в своем взгляде на мир и все его предметы характерную аберрацию.

В этом отношении особенно обращает на себя внимание лучшее из трех имеющихся у Щукина полотен Ренуара—«Le nu». Поразительна противоположность и внешних приемов, и особенно внутреннего содержания этих двух соседних картин, написанных на один и тот же, казалось бы не допускающий особенного психологического разнообразия, сюжет. Но «Nu» Дега и «Nu» Ренуара—эти два этюда «с натуры», созданные более или менее одновременно, во всяком случае в хронологических и бытовых рамках одной и той же эпохи,—два отрывка разных миров, два столь различных аспекта

действительности, что как то странно видеть их висящими рядом. Это по-истине пессимизм и оптимизм в конкретном выражении, воплощенные в двух противоположных вариантах одной темы. Насколько нагота у Дега есть только ироническое средство «разоблачения действительности» и лишний аргумент неверия в нее—настолько блестящая, ликующая, «эмалевая» нагота Ренуара есть праздник жизни. Здесь нет особого углубления в эту жизнь, нет какой-либо сложности ее переживания—это не нагота Рембрандта, ни даже Рубенса. Но это перламутровое тело довлеет, или по крайней мере, хочет довлеть, само себе. Оно не боится само себя, не смущено собой и даже не испытывает той нудности положения, которая так ясно обрисовывается на полотне Дега: нагая женщина Ренуара почти дикарка—во всяком случае в ней есть что-то первобытно жизненное, что-то спокойно уверенное в себе, хотя она и сжимается в традиционном пугливом жесте. За этим полотном не чувствуется никакой сложной дали социальных или психологических предположений: эта женщина, как цветок, как бабочка,—вся тут, в одном «остановленном, прекрасном» мгновении. Она схвачена импрессионистским глазом в своем импрессионистски-беглом полу-движении, в импрессионистском сверкании своей многоцветной белизны. Трудно определить, из какого множества оттенков соткана эта белизна,—сколько переливов и каких тонов рождает в нашем глазу синтез этого перламутра и этой эмали. Можно назвать это тело в известной степени голубым и розовым, как и белым. Все мимолетные тени, все беглые блики легли на него и смешались, не затемняя, а лишь увеличивая, лишь подчеркивая основную его блестящую белизну фарфоровой статуетки. Тут становится ясна красочная могущественность Ренуара: его палитра самая разнообразная и самая праздничная между его сотоварищей. И в этом отношении импрессионизм в нем достиг своей вершины: «разложение тонов» в свободно переливающуюся радугу жизни и окончательное растворение мертвых «локальных» тонов в общем красочном динамизме нашли здесь свое завершение. Что для Дега линия,—то для

Ренуара—краска: он говорит все, что хочет сказать, ее напряжением или ослаблением, ее отношениями и усложненностью.

В этом смысле очень типична его борьба с черным цветом. Мане, основатель школы, старался понять этот цвет, как своеобразную аберрацию света, но он все-таки подчеркивал его особую, отрицательную для остальной мировой красочности, природу. Ренуар прошел значительно дальше в этой борьбе с абсолютным «мраком»: для него «тень» стала лишь местом встречи различно окрашенных цветовых лучей. Темно-синяя краска вступила здесь в обязанности черной. И черный цвет Ренуара также своеобразен, как его «nu»: на нем еще сохранился какой-то последний гаснущий оттенок лиможского блеска. Так разрешена проблема отрицательной краски на двух остальных, имеющихся в галлерее Щукина, полотнах Ренуара—«Девушки в черном» и «Женский портрет» (дама в черном). Эти картины, особенно первая, дают ясное понятие о «мимолетной» красочности Ренуара—о его желании схватить и запечатлеть на своем полотне как можно большее число оттенков и «миганий» цветового кинематографа действительности.

В то же время та же картина («Девушки в черном») хорошо определяет круг социальной наблюдательности Ренуара. Нетрудно заметить, даже по примерам Щукинской галлереи, что женский тип его не разнообразен. Лица всех его женских фигур похожи между собой. И эти типичные парижские «midinettes», присевшие на минуту в общественном саду, точно мимоходом, на случайный, боком стоящий стул,—так характерны для художника-импрессиониста! Как и они, он минутен в своих движениях и впечатлениях... Едва пробил полдень, как нужно итти... И Ренуар проходит сквозь жизнь со своей переменчивой палитрой в руке, со своим острым взглядом городского наблюдателя, схватывая то те, то другие отрывки городской жизни, которые становятся под его рукой типичными отрывками современности. Таковы его знаменитые: «Ложа» и «Бал в Moulin de la galette» (в Люксембургском музее, в Париже).

В первой запечатлена характерная внешность светских фигур из буржуазного «высшего света» времен второй империи; во второй—демократическое веселье в условно-«природных» рамках увеселительного сада. В жанрах-пейзажах Ренуара есть вообще эта условность «воскресной» природы—какое-то вечное подразумеваемое присутствие за природной декорацией недалекого и незабытого города—что-то «дачное» легкое, мимолетное, «импрессионистское». Как не похожи эти минутные отношения горожанина к природе (хотя они и не лишены, может быть, своеобразной, острой, тоже «воскресной» ностальгии) на серьезные, прочные, долговечные отношения к ней прежнего художника-натуралиста, медлительного и самозамкнутого барбизонца!

Совершенно понятно, что весь характер импрессионистской школы—вся манера ее подхода к действительности, создавали для нее прямую связь с заброшенным было, да и ранее мало развитым в европейской живописи искусством и л л ю с т р а ц и и. Старая, «монументальная» живопись была для того слишком «высоким», слишком отвлеченно-идеалистическим искусством. Самое внимание к будничной и ежедневной обстановке были у нее лишь редким и мимолетным. Хотя в частности французская живопись иногда начинала уже проявлять интерес к этому жанру (Домье, К. Гюис и друг.), но в общем в эпоху классицизма, романтизма и даже натурализма иллюстрация умела быть только или отвлеченно-схематической, или условно-виньеточной. Только импрессионизм, обернувшись решительно и в больших своих картинах к окружающей «мелочности», связал ее наблюдение и изображение прочною связью с живописным творчеством. Если «минута» стала интересна для крупных художников, то она, очевидно, не могла не заинтересовать и еще ближе к ней стоящих художественных «хроникеров» и «репортеров». Поэтому, на протяжении каких-нибудь тридцати лет, за последнюю треть XIX столетия, в этой области произошел удивительный расцвет. Можно сказать, что только теперь впервые была создана «иллюстра-

ция» в ее прямом значении—не как художественное обличение или назидание (какова карикатура Гогарта или моральные притчи Греза), и не как самостоятельная художественная задача (каков «жанр» в собственном смысле), а как беглый, мимолетный художественный спутник действительности, не слишком удаляющийся от нее в область обобщения, остающийся по существу в сфере «случая» и «анекдота», но сохраняющий тем не менее за собою эстетическое значение. Это как бы живописное предварение кинематографической ленты—такое же «записывание» конкретного материала, подмечаемого влюбленным в современность и в движение глазом. От жанра Дега и Ренуара был один лишь шаг к этому «распылению» живописи—и, действительно, из школы этих художников, (особенно Дега) выходит целый ряд живописцев-иллюстраторов, как Рафаэлли, Тулуз-де-Лотрек, Форэн, Шере, Стейнлен, Ренуар-иллюстратор и другие. Не достигая полноты обобщения «большой» живописи, они посвятили себя художественному оформлению «злоб дня» и почти «мгновенным фотографиям» местностей и типов. Впрочем, неоднократно они достигали такой высоты, что трудно провести точную грань между этим «малым» искусством и тем большим. Кто видел городские этюды Рафаэлля, с их острым чувством Парижа—его воздуха, неба, стен, жителей—всего его внешнего habitus'a, тот согласится, что трудно подойти к теме художественнее. К сожалению, Щукинская галлерея почти не дает представления об этой стороне эстетических завоеваний импрессионизма. Небольшой рисунок Тулуз-Лотрека «Дама у окна» совершенно для него не характерен и слишком бесцветен. Также мало значительны «Скачки» Форэна и его «Выход из маскарада» и запоминающееся впечатление дает только «Театральное фойе» того же Форэна, характерное по своим метко зарисованным фигурам «habitués» вечерних и ночных увеселений. За то яркий материал дает в этом отношении Третьяковская галлерея, где имеется превосходный по своей характерности Тулуз-Лотрек. Этот задорно-уродливый «мгновенный» силует «ве-

ликой» шансонетной diseuse, Иветты Гильбер, схваченный в минуту ее «пения», в беглой позе с поднесенными к лицу затянутыми в длинные перчатки узкими руками, острые локти которых так подчеркивают весь очерк,—все это «наблюдение» очень типично для странного болезненного творчества Т. Лотрека. Потомок одной из самых знатных фамилий Франции, сам больной карлик, кончивший сумасшествием, Тулуз-де-Лотрек (1864—1901) стал поэтом, обличителем и трубадуром парижских куртизанок и парижского мира «веселья» в его различных вариантах. На лучших его набросках обычна эта смелая резкость поз и этот профессиональный «задор»,—точно перенятый у его моделей. Здесь есть схематичность, роднящая рисунок уже почти с плакатом и удаляющая его от собственно бытовой обстановки. Гораздо ближе к последней стоит Форэн, также хорошо представленный в Третьяковской галлерее своими тремя этюдами, из которых особенно удалась забавная, хотя несколько утрированная, школьная сценка («Учитель»).

Но не только в иллюстрации в собственном смысле, но и в соприкасающихся областях литографии, гравюры, стенных картин для народа, плакатов и художественных афиш эпоха импрессионизма произвела целый переворот. Собственно ей принадлежит честь изобретения художественного плаката—этого превращения безразличного в эстетическом смысле, как газетный лист, объявления или афиши в нечто живописно-выдержанное. Здесь сказалась та же черта демократизации искусства, его приближения к обыденности, что и во всем направлении импрессионизма. Городской человек, однажды обративший внимание на себя и на свой быт, художественно сосредоточился на них, и естественно захотел ввести эстетический оттенок в каждую мелочь своей обстановки. В этом отношении толчок, данный импрессионизмом, развивается и до наших дней и будет, конечно, развиваться и впредь—в смысле обеих «популяризаций»: как той, которая вводит все больший круг «ежедневности» в сферу своего внимания, так и той, которая эту

свою эстетизацию действительности делает доступной все большему числу соучастников.

Последним движением в школе чистого испрессионизма было появление теории и практики так называемого «п у а н т е л л и з м а» или «нео-импрессионизм» (около 1880 г.). Метод разделения тонов и прием налоожения красок отдельными мазками, открытый Моне и его сотоварищами, естественно привел к попыткам еще дальнейшего дифференцирования, к наложению на полотно уже не мазков, сохраняющих еще характер неправильных пятен, а равномерных крупных пятнышек, т.-е. к писанию «точками». Эта теория, которую ее последователи также старались связать с научным исследованием тогдашней оптики, увлекла некоторых молодых художников (Сейра, Кросс, Синьяк) и одно время к ней склонялся из старшего поколения Писсарро. Но практика скоро показала ограниченность и искусственность такого приема, подходящего разве для некоторой группы живописных тем (летний солнечный пейзаж). Хотя способ этот не оставлен вполне (он довольно охотно применяется, например, итальянскими художниками), но в общем в истории французской живописи пуантеллизм промелькнул, как эпизодическое явление, как последняя фаза импрессионистских поисков, уже перешедшая до известной степени в злоупотребление основными принципами школы. В этой попытке сказался перевес теоретического предположения над непосредственной интуицией, самоподчинение чистого искусства науке и непропорциональная роль технического элемента или, коротко говоря,—тот «александризм», который характеризует собою все вообще заключительные фазы, как общего развития искусства в пределах какой-либо культуры, так и частных циклов, «школ», внутри отдельного национального искусства.

В галлерее Щукина есть три характерных образца пуантеллистской манеры: картина К р о с с а (1856—1910) «Церковь св. Марии близ Ассизи» недурно передает летнее тепло и яркость воздуха итальянского пейзажа; на той же стене

висит более грубая, несколько утрированная «Сосна» Синьяка; лучшим же примером данной техники является очень удачный пейзаж того же Синьяка «Берег моря». Здесь пейзаж как раз отвечает техническим средствам пуантеллизма: крутой песчаный берег, ярко-желтого цвета, совершенно пустынный, и ярко синее, до боли в глазах, море; все это залито жгучим летним солнцем южной Франции, и над песком и морем побледневшее небо. Нет почти никакой растительности,—только стебель серого кактуса торчит из песка, точно подчеркивая своей колючестью и одинокостью весь колючий зной этой пустыни. Яркая рябь пуантеллистских точек здесь вполне уместна, сливаясь в широкие одноцветные площади двух «дополнительных» друг к другу цветов. Простота и элементарность рисунка еще больше выделяет этот цветовой элемент, который господствует во впечатлении, резко врезываясь в зрительную память.

ГЛАВА IV.

Триада символизма: Сезани, Ван-Гог, Гогэн. Биографии и характеристики.

Пуантеллизм, доведя до предела принципы импрессионистской школы, довольно ясно показал ее уязвимое место. Господство частности над общим, культ подробностей, японское раздробление жизни и ее впечатлений—вся эта крайность анализа одинаково выразились и в сюжетной стороне, порою слишком эпизодической, и в технике школы с ее «распылением» цвета и формы. Мир в представлении импрессионистов стал слишком миром «мгновений» и мгновенной, не стойкой «впечатлительности» (от «impression» и название школы). Реакция в такой стране, как Франция с ее всегдашней классической подпочвой, была неизбежна. Континентальная страна, она остается в основе страною «абстракций», т.-е. обобщений, и каковы бы ни были ее попутные «инсулярные» увлечения, характерное для островных

стран (Англия, Япония) преобладание конкретного над абстрактным здесь не может быть продолжительным.

Реакция явилась еще в дни расцвета красочных радостей импрессионизма и, можно сказать, параллельно с его торжеством. Но, как и следовало ожидать, начало ее было встречено столь же враждебно, как и начало самого импрессионизма. Впрочем, сперва оно прошло почти незамеченным и смешивалось с тем течением, из которого вышло (даже такой ценитель, как Моклер, в своей прекрасной книге об импрессионизме еще причисляет Сезанна к второстепенным импрессионистам!). Это невнимание объясняется в значительной степени самой глубиной реакции. Недаром она началась не в парижских художественных кругах (как сам импрессионизм, все главы которого были коренные парижане—типичные дети Города, Urbs'a новой европейской культуры), а пришла из глубин провинции—из южной Франции, куда и после еще фатально все возвращалось это течение. В нем точно наметился выход за пределы самой французской художественной культуры и стал определяться какой то художественный универсализм мирового размаха.

Невольный начинатель этой реакции и этой новизны, едва ли сознавал сам (вначале, по крайней мере) все значение и все следствия своей инициативы, Поль Сезанн (1839—1906) во всей своей жизни, в ее внешнем складе, как и в своем творчестве, и в личном характере, представляет удивительно яркий и выдержанный образчик типа «новатора», по которому можно (и должно) изучать все специфические особенности этого типа. Это был человек «обреченный», родившийся с одной, им самим долго определенно не сознаваемой задачей-целью, и преследовавший ее, когда он ее почувствовал вполне, с удивительным упорством, преданностью и исключительностью. «Он знал одной лишь думы власть—одну, но пламенную страсть»... И все внешние обстоятельства, как нарочно, сложились так, чтобы облегчить ему выполнение этой задачи. Уроженец глубокой провинции, он прожил всю свою жизнь почти безвыездно в своем родном Эксе, в Провансе, как некогда Кант в Кенигсберге,

лишь изредка и ненадолго посещая Париж, которому до конца остался чужд. Обеспеченный хорошим наследственным состоянием, он мог спокойно трудиться, не прерывая своих занятий. В молодости он был, повидимому, ленив (вероятно, вследствие неразвившегося еще призвания) и «жил богемой». Но за то тем ярче разгорелся в нем огонь преданности своему делу, когда оно стало для него вполне ощутимо. Тогда живопись охватила его, как некоторая страсть, и он, по выражению его ученика и почитателя, Бернара, «погонул в ней, как в бездне». Преданность его своему искусству была так велика, что даже в день похорон своей матери, которую он очень любил, он «не мог» следовать за гробом, потому что «должен» был итти на мотив (взять художественный этюд в окрестностях). Его разговор, его постоянное внимание, вся его духовная жизнь, как ее описывает в своей интереснейшей книжке тот же Бернар (кажется единственный столичный посетитель, добравшийся до провинциальной глуши Сезанна), всецело вращались вокруг и около живописного искусства: «Сезанн, так сказать, был сама живопись, потому что ни одной минуты он не мог себе представить иначе, как с кистью в руке. За столом он ежеминутно наблюдал наши лица, меняющиеся в зависимости от освещения. Каждая тарелка, блюдо, плод, стакан, каждый предмет делался сюжетом для его наблюдений и размышления... Планы были его вечной заботой»...

И как фанатик, как настоящий новатор, он не заботился ни о чем другом. Успех публики, официальные награды— все это для него не существовало. Это годилось «для идиотов, кривляк и простаков» (письма к Бернару). Если же он посылал постоянно свои картины в Салон и страдал всю жизнь от столь же постоянных отказов, то главным образом потому, что искренно не мог понять причины этих отказов и, кроме того, ему, своеобразному «классику» в глубине души (и даже в своем исповедании художественной веры), человеку консервативной складки, набожному и мирному буржуа-рантье, было естественно стремиться попасть в стены такого национально-«классического» учреждения, как Боль-

шой Салон. Это не мешало ему относиться к Академии и ее принципам с такой ненавистью, что даже ее наименование он выговаривал, сам того не замечая, на особо презрительный лад. «Делаться сильным—вот цель художника»... «Я делаю каждый день успехи—это самое главное»... Таковы были его афоризмы-девизы. И он шел-шел к своей неведомой цели с упорством и постоянством, изо дня в день, в полном одиночестве,—до того дня, когда умер с кистью в руках.

Нисколько не удивительно, что в том маленьком, добродетельном городке, где Сезанн проводил свою жизнь и ткал с упрямством паука свою художественную ткань, он оставался каким-то чужим, «инородным» предметом. Более того: городок ,в конце концов, просто не замечал этой своей достопримечательности. Бернару, прибывшему в Экс, понадобились долгие розыски и расспросы, чтобы добраться до художника, причем он отыскал его, наконец, через посредство списков городских избирателей. Трагическое впечатление производит описание прогулки с Сезанном, во время которой, когда они проходили городом, уличные мальчишки, смеялись над странным на вид, старым художником и бросали в него, как в лермонтовского «пророка», каменьями... Вообще в городе считали его «тронутым», и даже первые парижские успехи, под самый конец жизни Сезанна, еще не развеяли недоверия его сограждан. Здесь мы встречаемся с чертой глубокой косности «обывательской» массы, столь же характерной для Франции, как неутомимое новаторство единиц в этой стране инициативы. Два полюса, раздельно выраженные и оба одинаково яркие, одинаково неизменные на протяжении веков,—в этом особое «лицо» этой страны, как бы запечатлевшееся в нестирающейся полярности мирно дремлющей, исключительно безличной провинции и вечно-кипящего Парижа, города-гения.

Впрочем, можно ли жаловаться на глубоких провинциалов, когда сам Зола оказался в данном случае вместе с толпой и бросил в «пророка» таким увесистым камнем, как полу-карикатурная фигура художника-неудачника Клода Лантье (в романе «L'oeuvre»), который напрасно стремится

воплотить свои живописные мечты и кончает тем, что вешается перед неоконченной картиной. Зола был школьным товарищем Сезанна и этим внешним обстоятельством объясняется его интерес к художнику, которого он, очевидно, совершенно не понимал. «Неудачничество» Сезанна оказалось тем же «исканием», которое Зола так чутко угадал в его предыдущей фазе. Если же Сезанн при жизни не нашел, подобно Моне, попутчиков, к общей цели, то это открывает лишь всю значительность внесенного им в искусство перелома.

Однако, это глубокое одиночество, растянувшееся на всю жизнь, и глубокое самосредоточение в новом творчестве не прошли даром: «пророк» был, действительно, отчасти «тронутым». Характерно, что его «пункт» заключался в боязни попасть под чье-либо влияние или, как он выражался, что его «заключат». Эта боязнь переходила уже с явной ненормальностью в неудержимый страх перед физическим прикосновением другого лица. Бернар рассказывает курьезный случай, происшедший на его прогулке с Сезанном. Он хотел поддержать оступившегося художника и бросился было к нему, но, «едва я коснулся его, как он вдруг пришел в бешенство, и стал бранить и проклинать меня; затем он быстро пошел вперед, время от времени бросая на мене боязливые взгляды, как будто я посягал на его жизнь. Я ничем не мог объяснить его странного поведения. Казалось, он был теперь полн недоверия ко мне, а между тем еще так недавно он предложил мне свою дружбу». Бернар вздумал было извиниться, но учитель «снова начал браниться и почти испугал меня страшным выражением лица. «Никто не смеет трогать меня», шептал он, «и никто никогда не заключит меня. Никогда, никогда!»... С проклятиями он поднялся по лестнице и так захлопнул за собой дверь мастерской, что весь дом задрожал до основания, и еще некоторое время я слышал его неизменное «заключить». Этот мелкий случай вскрывает самый тайник психологии «новатора»: ему, во что бы то ни стало, нужно было быть самим собой.

И между тем, этот «отщепенец» от своего времени и совре-

менного ему искусства вовсе не был «бунтарем». Напротив того: как человек, он был склонен к традициям и очень набожен. При всей своей горячности к работе, «он никогда не работал по воскресеньям и всегда ходил к вечерне». Он имел истинную веру: когда Бернар спросил его однажды, почему он не пишет Христа, он отвечал, что «никогда не осмелится» на это, потому что, «во-первых, это уже сделано и лучше, чем могли бы сделать мы, и потом это слишком трудно»... И, как художник, он имел в себе, в качестве истинного новатора, черты «классика», каким, повидимому, считал себя сам. «Нужно вернуться к классицизму через природу, то-есть через ощущение натуры»,—было его проповедью. Конечно, это был довольно условный «классицизм», в котором момент «натуры» далеко перевешивал чистый элемент формы. Бернар сохранил нам выразительное изречение в этом смысле Сезанна: «Представьте себе Пуссена, переделанного в согласии с природой,—вот как я понимаю классика». Если можно представить себе такого Пуссена (и если на него можно будет смотреть), то от него, конечно, уже не так далеко до Курбе, под влиянием которого Сезанн находился в начале своего пути. Отвлеченное царство линии не манило его: для этого он был слишком красочник, слишком наследник импрессионистов. Он не ценил Энгра, за-то венецианцы и испанцы были для него «самые великие живописцы». Это распределение вкусов показывает, насколько прочным сделалось теперь завоевание краски; и, действительно, творчество самого Сезанна, при всей своей скульптурности, есть собственно творчество красочных планов.

Живопись его есть, прежде всего, рассудочная задача: Бернар справедливо говорит про него, что он «размышлял с кистью в руках». «Он никогда не клал ни одного мазка, не обдумав его заранее». Медленно, туго—с той характерной медлительностью» нащупывающего дорогу» первого путника, которую мы находим, например, также в биографии Леонардо да-Винчи,—он клал эти свои каменистые, похожие на какие то геологические слои, мазки (ср. его пейзажи у Щу-

кина), накапливая их один за другим и один на другом, точно не столько для того, что бы передать реальную картину природы, сколько, чтобы разрешить какую-то геометрическую задачу. Недаром под конец жизни он выставляет полное глубокого смысла наблюдение-руководство: «все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что̀ захотите». Может быть, это правило слишком схематично для искусства, но личная задача Сезанна заключалась именно в том, чтобы с н о в а подойти к первоначальной схеме природы, взять ее в ее первичных и все дальнейшее определяющих простых элементах, схватить как бы самый скелет мироздания, основной «костяк» материи. Поэтому понятно его относительное равнодушие к «сюжету» своих опытов и к декоративной стороне живописного искусства. «Чувства красоты в нем не было»,—отмечает даже его ученик и пламенный почитатель,—«ему было свойственно только чувство правды. Здесь непоправимый изъян искусства Сезанна, которое через это становится только и с к у с с т в о м о п ы т о в, новаторством техники, понимая под этим не столько новизну внешних приемов (как у импрессионистов), сколько своеобразный и свежий подход к природной действительности, новизну г л а з а и его манеры смотреть.

В галлерее Щукина немного картин Сезанна (восемь), но они дают о нем полное понятие. Это именно такой художник, который определяется в немногом. К тому же картины эти очень разнообразны и охватывают все стороны творчества Сезанна. Между ними два пейзажа, две nature morte, три портретных фигуры (в том числе автопортрет самого Сезанна) и один, если угодно, жанр («Mardi gras»), который есть собственно портрет Пьеро и Арлекина. Это характерно для Сезанна. Что бы он ни писал,—он рисовал в сущности всегда или портрет, или nature morte, т.-е. осуществлял свое творчество в двух, наиболее «геометрических», обвеянных духом математики, формах живописи. И здесь еще вкус его склонялся преимущественно к nature morte,—и собственно

все творчество Сезанна, в том числе и этюды его с «живых» людей, может быть понято, как одна длинная галлерея «мертвых натур»—этюдов с «неживой», до-органической природы во всех ее проявлениях, в том числе и в органических.

В самом деле, стоит только всмотреться в этих неподвижно-идущих героев «Масляницы», чтобы почувствовать «каменность», неумолимую статичность их «вечных» очертаний. Покойный Серов признавался, что эта картина, которая ему сперва не нравилась, «не выходит у него из головы». «Нравиться» такая картина, впрочем, не может, как и весь Сезанн,—как не может «нравиться» геометрическое построение, но запоминается она неодолимо—опять-таки, как геометрический чертеж. Сезанном решена здесь, в этом мнимом «жанре», такая-же задача чисто схематического создания планов, как и в его портретах и пейзажах, и откровенных nature-mort'ах. Только в этой, сравнительно ранней своей картине он еще придерживался общих рамок «сюжета», изображая реальный отрывок жизненнаго быта, помимо чисто-технической задачи. Позднее он все более и более сосредоточивался только на последней, и картины его становятся все более похожими на «подмалевки». Но замечательно, что при этой внешней своей «этюдности», они по своему внутреннему характеру и содержательности представляют, наоборот, очевидное стремление отрешиться от «распыления» импрессионистского взгляда на природу и найти снова ее обещающий синтез. Картины импрессионистов бывали этюдами по заданию; этюды Сезанна по своему заданию—картины.

«Я хочу сделать из импрессионизма нечто солидное и прочное, как искусство музеев»,—говорил он сам о себе. Он сделал это, заменив импрессионистскую живопись символической.

Посмотрите на обе портретные фигуры, мужскую и женскую. Вы замечаете между ними разительное сходство в их очевидной схематичности, в странной «геометрической угловатости их облика (повторяющейся у всех фигур Сезанна), в несомненной отвлеченности этих изображений

провинциальных жителей, играющих здесь роль «природных предметов». В их позах есть также «каменность», на их лицах—безразличие неодушевленного мира; самые одежды их кажутся вырезанными из жести. Что-то «металлическое» лежит, как общий оттенок, на этих портретах. Но в то же время они несут на себе отпечаток среды и даже эпохи: есть какой-то глубокий демократизм в этих фигурах, в самой манере художника видеть и передавать встреченные им общественные типы. Эта черта, трудно уловимая в слове, несомненна для каждого, чувствующего картину: этот рабочий, в минуту отдыха облокотившийся на какой-то «минералогический» (по впечатлению) стол, и эта старая, уставшая от жизни женщина из мещанского слоя,—облики, которые могли быть созданы только в наши дни, в последние десятилетия европейской культуры. Нужно было, чтобы художник подошел к ним без всякой цели «украшения» или даже подчеркивания, а схватил просто то, что есть, и так, как оно есть, считая это достаточным для искусства.

Две «nature morte» Сезанна у Щукина интересны прежде всего тем, что представляют собою в известной степени крайние точки его творчества в этом, самом характерном для него жанре живописи. Одна из них, изображающая букет цветов в вазе, доставляет больше эстетического удовольствия. Что еще «красиво»—это сочетание синего и коричневого, и вся живопись этой зелени. Но это, вместе с тем, и не типично для Сезанна—это также одна из сравнительно ранних его картин, где он еще не преодолел импрессионистского соблазна. Поэтому, налюбовавшись на нее (только одна из здешних картин Сезанна дает для этого возможность),взглянем на более позднюю nature morte небольшого размера (апельсины и другие фрукты, салфетка, графин, чашка—обычный инвентарь «мертвой природы» у Сезанна). Вот полотно, которое дает, можно сказать,ключ ко всему творчеству Сезанна—по крайней мере, поскольку мы его находим в галлерее Щукина. Прежде всего поражает у в е р е н н о с т ь кисти на этом полотне—это свойство всего экспериментализма Сезанна, здесь особенно осяза-

тельное. Он «пробовал»,—свел живопись к серии художественных, почти лабораторных опытов, но в этих своих блужданиях по новым тропам шел уверенной, твердой стопой, зная сам про себя, чего добивается. И узнаем это и мы, глядя на его пробы: основное для Сезанна было глубокое, какое-то о с я з а т е л ь н о е ощущение материи. Весь мир представлялся ему, как мир материальных сущностей—материальных «субстанций», говоря языком старой философии, и кисти художника предназначалась задача схватить осязаемый лик этих субстанций. Здесь нельзя говорить даже о «внешней» стороне» предметов, потому что для Сезанна не было этого разделения на «внешнее» и «внутреннее» (или «форму» и «содержание»): характерно для него именно е д и н с т в о воззрения на вещи, как на цельные в себе «сгустки материи» (если можно так выразиться). Здесь была достигнута в художественном понимании та степень воплощения, где внутреннее начало уже неотличимо от своей оболочки. Сезанн был, можно сказать, идеалистическим материалистом—и это противоречивое сочетание слов точнее всего передает отсутствие противоречия в его мироощущении. Отсюда та невероятная сила сконцентрированности материи, которая так поражает на полотнах Сезанна, но которая отнюдь не делает эти «конденсированные» отрывки материальности тяжеловесными или рыхлыми. Напротив, нас удивляет их плотность, четкость, ограниченность. Взгляните на этот апельсин, на эту салфетку: в них есть та «убедительность» воплощения, которая делает их чем-то более реальным, чем сама реальность—обращает их в с и м в о л ы этой реальности. Здесь чувствуется то окончательное преодоление импрессионизма, та решительная победа новой статики над прежней динамикой, каким и было в сущности в своем завершении творчество Сезанна, лишь по полному невниманию смешиваемого при жизни со школой, которой он был отрицанием. Но эта статика не была уже чистой линеарностью классиков, ни даже компромиссом краски и линии, как у Курбе: после красочного апофеоза импрессионистов невозможно

было отступление из завоеванной, наконец, до полных своих границ области живописи снова в пределы бескрасочной пластики—подчинение живописного принципа скульптурному. «Скульптурность» Сезанна тем и интересна, тем и значительна, что она есть уже скульптурность живописная, скульптурность в о п л о щ е н н а я: недаром-же он не хотел отделять краски от линии и не признавал самостоятельного рисунка. «Нет линии»,—говорил он Бернару—«нет моделировки, нет контрастов... Из правильного соотношения тонов получается моделировка: когда они гармонически распределены между собою и когда они все переданы—картина моделируется сама собой. Нужно бы собственно говорить м о д у л и р о в а т ь, а не моделировать. Рисунок и краска не различаются между собой. По мере того, как пишешь, рисуешь; чем больше гармония красок, тем точнее рисунок»- Трудно формулировать лучше сущность того «переваль. ного пункта» в живописи, достижение которого обозначено именем Сезанна и с которого сами собой стали видимы дальнейшие пути. Полнота формального воплощения, картина, как нечто формально-целостное,—такова достигнутая на перевале веха. Отныне художник, если он овладел средствами живописного процесса, должен писать, как и писал и пытался писать сам Сезанн: строить картину, как концепцию не линий и «пятен», а целостных красочных планов. Как характерна в этом смысле невольная замена в речи Сезанна старого пластического термина «моделировать» музыкальным «модулировать»: он хотел выразить в этой смене переход от системы накопления отдельных пластических частностей к методу гармонизации всей картины, как единого целого. Здесь мы касаемся той основной черты его творчества, которая одна дает объяснение необычайному влиянию, какое отшельник Экса оказал и оказывает после своей смерти на всю современную живопись. В этом отношении трудно назвать другого художника, который столь определенно оказался бы в роли учителя целого поколения. Конечно, тут не обошлось без столь сильного в области живописи влияния моды, но и сама мода должна иметь основания для своего воз-

никновения. И если за последние годы парижские «салоны» видели у себя целые залы, увешанные картинами «под Сезанна», то, очевидно, было что-то, что так гипнотически приковывало к себе внимание в творчестве этого своеобразного новатора. Еще знаменательнее, что влияние его, в противоположность первым шагам других французских школ, сразу распространилось за границы родной земли (нет надобности указывать слишком ощутимое влияние это на молодое поколение русских художников): здесь и внешним образом сказалась та черта универсальности, которая, как было указано выше, отмечает это последнее течение французской живописи.

Так смотрел на себя и сам Сезанн: не как на завершенного и самодовлеющего художника (какими ощущали себя почти все, если не все, великие таланты живописи), а как на какого-то начинателя, открывающего двери другим: «Я— только начало того пути, который открыл», говорил он Бернару. Это опять-таки скорее ощущение ученого, разрабатывающего научную проблему общего характера, нежели художника, которому искусство, как объективация личности, уже этим самым должно давать достаточное самоудовлетворение. Но Сезанн был «экспериментатором» по всему своему складу, и именно к его творчеству, гораздо более, нежели к созданиям импрессионизма, подходит термин «н а у ч н а я живопись». Относительно себя он всегда жаловался на недостижение цели. «То, чего мне не хватает», говорил он, «это выполнение (la réalisation)». И его мечтой было— «выполнить, как венецианцы!»

Самоощущение Сезанна было подсказано ему той же рационалистической трезвостью, что и все его творчество. Он, действительно, был некоторым «началом» и уже при жизни его обозначилось такое «продолжение», которое могло бы быть большим утешением для провансальского подвижника, если-бы в духовной природе не существовало (почти не имеющего исключений) закона, по которому все предыдущее не понимает последующего. Два ближайших и

достойных преемника Сезанна—Ван-Гог и Гогэн: эти Микель-Анжело и Рафаэль той триады, где он сам играл «исходную» роль Леонардо,—оба были известны Сезанну и не узнаны им. Он относился к ним пренебрежительно и считал своего непосредственного ученика, Бернара, имеющим гораздо большую будущность. Как это обычно бывает, он представлял свое «продолжение», как повторение себя...

Между тем уже самая односторонность Сезановской статистики подсказывала естественный характер этого продолжения: и, действительно, на смену ему явился такой же яркий и односторонний художник динамического типа. Насколько Сезанн весь—покой, косность, инерция субстанциальной материи, настолько-же Ван-Гог—весь движение, динамика, брожение материи, переходящей в актуальное бытие. Он явно и очевидно к о с м и ч е н ; то, что в Сезанне было скрыто за неподвижностью его граненых форм, за обманчивым «реализмом» его «мертвой натуры»,—открылось в Ван-Гоге в своем подлинном виде. Стало окончательно ясно, что дело идет не о реалистическом, а о символическом восприятии природы. Конечно, и nature morte у Сезанна достаточно отличается от простодушного реализма старых голландцев, так любивших свои «вкусные» фрукты и дичь. Сезанновские яблоки и апельсины не манят съесть их. Но лишь в аспекте ван-гоговского пейзажа нам обнажился весь тот духовный перелом, который стал обозначаться в этом «критическом», проверочном., ревизующем подходе к материи.

В и н ц е н т В а н - Г о г (1853—1890)—голландец по происхождению, соотечественник Рембрандта, уже самым своим соучастием в развитии французской художественной культуры, показал, насколько универсальной она стала в достигнутой теперь фазе. Правда, что между Нидерландами и Францией всегда существовали близкие духовные связи, и в наши дни бельгийская литература служит красноречивым свидетельством глубокого усвоение романского духовного строя этой закраиной тевтонского мира. Так и Ван-Гог, неопределенно искавший у себя на родине, сразу

определился и нашел себя, когда попал в Париж. Странной чертой его биографии (повторившейся и у Гогена) является очень позднее начала художественной карьеры: он взял кисть в руки только 28 лет! Очевидно, духовное содержание этих поздних художников вскрывалось так медленно, что не нудило их к раннему обнаружению. Зато внешний ход развития Ван-Гога, как художника, принял сразу тот-же стремительный темп, что и внутреннее содержание его творчества. Он быстро изживает свои подготовительные фазы, быстро проходит сквозь влияние импрессионистов (в Париже),и, усвоив себе все «предыдущее», насколько оно было ему нужно, внезапно бросает столицу, переселяется в маленький Арль, в том-же сезанновском Провансе, и там, в каком-то бешенстве творчества, в пароксизме художественного «динамизма», выбрасывает из себя целую лавину картин, так что на пространстве всего пятнадцати месяцев (с февраля 1888 г. по май 1889 г.) создает несколько сот произведений. Как-будто долго задерживаемое самовыражение спешило наверстать себя в этом бурном потоке, предчувствуя близкий конец... Письма Ван-Гога того времени показывают, какую-то обуянность творчеством, своего рода одержимость, при которой для него исчезли все стороны жизни, кроме необходимости писать и писать, к чему он был точно приговорен: «Творить, творить,—vite, скоро, скоро, скоро, и поспешно, как жнец, который работает молча и сосредоточенно под пылающим солнцем, чтобы успеть сжать свое поле...» Ван-Гог представляет превосходный пример того, что «призвание», если оно есть, всегда пробьет дорогу и осуществит себя—хотя-бы и в такой болезненно-исступленной форме.

Но Ван-Гог и действительно был больным психически и физически.. Частичная и редкая ненормальность Сезанна у него перешла уже в явное психическое расстройство, заставившее его последний год жизни провести отчасти в лечебнице. Оно же было причиной странных и диких его поступков, из которых наиболее диким было покушение на жизнь дружившего с ним Гогэна, которого он сам-же при-

гласил в Арль для совместных работ. Но заманчивое в теории сотоварищество, при глубоком несходстве обоих художников и болезненной раздражительности Ван-Гога, потерпело на практике полное крушение. «Одной из причин его гнева—писал после Гогэн—было то, что при моей интеллигентности у меня был низкий, не развитой лоб». И вот однажды, в припадке такого-же бешенства, с каким он писал свои картины, Ван-Гог бросился на товарища с бритвой в руках. Гоген спасся бегством, а Ван-Гог в ярости, что жертва ускользнула, переживая неудержимую потребность как-нибудь излить свое остервенение, отрезывает самому себе ухо. Вернувшийся к дому Гогэн застал целую толпу собравшегося на «происшествие» народа и, среди нее залитого кровью художника... Еще не оправившись, Ван-Гог запечатлел свое искаженное болью лицо на автопортрете—одном из самых характерных его произведений.

Эта болезнь, а, может-быть также и творческая опустошенность души, созданная слишком быстрым самообнаружением, привели, наконец, к катострофе: 29 июля 1890 г., тридцати семи лет, Ван-Гог застрелился... Вся художественная карьера его продолжалась только девять лет!

При жизни безумный художник оставался в совершенной неизвестности. Его картины стали заметны лишь одновременно с картинами Сезанна и Гогэна: к концу 90-х годов. Но Ван-Гог очень мало беспокоился о своей личной судьбе: напротив, в его личности, несмотря на всю ее капризную исключительность, жило вместе с тем и «социальное» начало самоотречения—черта, которая, так же как его динамизм и космизм, роднит его с другим великим фламандцем наших дней—с Верхарном. Не столько по какой-нибудь отчетливой программе своих убеждений, сколько по самой своей «коллективной» натуре, Ван-Гог был социалистом. Но социализм этот был у него своеобразно проникнут религиозным началом. Характерно, что в молодости, еще не сознавая себя, Ван-Гог сделался было священником и моральным проповедником среди рабочих. Но углекопы Шарлеруа освистали его и это так тяжело поразило его, что он

оставил церковную деятельность. Однако, проповедник и пророк не умер в нем: он до конца не расставался с мечтой о преображении жизни. Его идеалом, как художника, было писать святых, но, как Сезанн, он не решался на это: «если-бы у меня хватило сил идти дальше,—признавался он,—я-бы стал писать святых—святых женщин с натуры, которые должны бы казаться людьми другого времени; они были-бы современными буржуа, но имели-бы, вместе с тем, связ с христианами первых веков. Но волнение, которое вызывает во мне все это, слишком сильно для меня. Я останавливаюсь»..... А в ожидании будущего единения всех людей, он мечтал о товарищеском единении художников, об основании их «союза» и о возобновлении старинных корпораций живописцев, существовавших в Италии и Фландрии в XII—XIV веках; он звал друзей к себе в Арль для совместной работы и мысленно распределял с ними отдельные стороны одного общего творения—хотя случай с Гогэном мог бы ему показать, что для индивидуалистов XIX века не так-то легко простодушное единение ранних художников. Но Ван-Гог мечтал об уничтожении этого индивидуализма, о полном преображении человека: «я верю в абсолютную неизбежность нового искусства, новых красок, новых линий и новой жизни»... Характерно, что он обычно не подписывал своих картин— он готов был пожертвовать своим «я» в каком-то общем деле. Ему хотелось творений, «превосходящих власть индивидуума»... И он так мало дорожил своими работами, что обычно отдавал их друзьям.

«Мистический водопад»—таково было название одной из картин Ван-Гога, и оно удивительно подходит ко всему его творчеству. Природа у Ван-Гога—первозданная природа дней «становления», как-бы еще до человека, точно не знающая о нем, или включающая его в себя, как некую космическую-же часть. Все в этой природе движется,волнуется, стремится—точно не нашло еще себе определенного места и определенной, закрепленной формы. Это—природа наших Державина и Тютчева, которая падает «с высот четырьмя скалами» и под которой «хаос шевелится»... Взгля-

ните на пейзажи Ван-Гога: в них точно веет неумолчный ветер, неустанно колебля траву и деревья—от мощных великанов до последней былинки. Громадные вековые буки извиваются, точно охваченные судорожной пляской («Улица в Арле».. Люди теснятся и колышатся целой толпой («Арена в Арле»).—Посмотрите на оба садовые пейзажа,—эти лучшие образцы его кисти в нашей галлерее: казалось-бы здесь изображен спокойный летний день, но обе картины как-бы пропитаны внутренним движением. Каждый лепесток, каждая веточка растрепанных, мелко-зернистых кустов нижнего пейзажа (№ 36) стремится куда-то отдельно от целого, вверх или в сторону,—все полотно полно сине-зеленого мелькания, струится лиственным потоком. На верхнем пейзаже, (№35) с двумя женскими фигурами, движение еще выразительнее: контуры и растительности, и этих фигур, и даже садовых дорожек закручиваются в какие-то завитки, напоминающие не то птичьи, не то рыбьи хвосты. «Арльския дамы», прогуливающиеся по этим убегающим вверх дорожкам, мало чем отличаются от природных предметов: та-же излюбленная сине-желтая гамма Ван-Гога охватывает их, связывая в одно целое с окружающим садом. В этих фигурах с их змеиными оконечностями есть что-то мистически-странное, как и во всей этой трепещущей природе. Чувствуется внутренняя ненормальность художника, столь тесно связанная для него с возможностью самообнаружения, что он писал о себе: «чем болезненнее я становлюсь, тем больше я делаюсь художником».

Эта микель-анжеловская борьба с материей еще рельефнее передана в превосходном морском пейзаже Ван-Гога, находящемся в Третьяковской галлерее (в бывшем собрании М. А. Морозова). Здесь особенно чувствуется сила его мазка—одновременно уверенного и бурного. Великолепное голубое море все в громадном движении и плещет до самого горизонта, залитое солнцем... Это во-истину, «свободная стихия», во всей своей первобытности и простоте. При сопоставлении этого пейзажа с Мариной Курбе, ясно ощущаешь весь динамизм Ван-Гога: море у Курбе кажется неподвиж-

ным, почти стеклянной, темно-синей равниной. Это только реальное, земное море,—рядом с вечным морем, космической водной стихией художника-символиста... И перед этим полотном Ван-Гога становится понятной заветная мечта художника, которую он также не решился осуществить, как и свои замыслы религиозных картин,—написать величайшее откровение мирового космизма: распростертое над нашим земным миром звездное небо.

Третьим в кольце основателей художественного символизма приходит Гогэн—универсальное звено: то, в котором, и внешне, и внутренне, яснее всего выразилась истинная природа символического искусства.

Поль Гогэн (1848-1903) уже в самом своем происхождении нес задатки этого универсализма: по отцу он француз, но по матери южно-американец (перуанец). Родившись в Париже, в дни бурного июня 1848 года, он только три года оставался на родной почве: переворот 2 декабря заставил его отца, республиканца, бежать на родину жены. Отец умер дорогой, а маленький Гогэн провел четыре года с матерью в перуанской столице, Лиме. Эти ранние годы среди тропической природы, на другом материке, несомненно определили собою позднейшую судьбу Гогэна, сделав возможным для него ее удивительную эволюцию. Впрочем, и все последующее точно подготовляло эту судьбу своей пестротой... Можно сказать, что Гогэн настолько же «человек с биографией», насколько Сезанн был «человек без биографии». Только до 16 лет Гогэн учится на родине в лицее (в Орлеане). Его испанская кровь влекла его к морю и путешествиям, и он делается юнгой на корабле, потом рулевым на военном крейсере. Он побывал в Бразилии и в Скандинавии (причем север, повидимому, оставил его равнодушным). Двадцати трех лет он бросает море, поселяется в Париже, женится, становится маленьким буржуа. Никакого отношения к искусству у него еще нет: он служит меняльщиком в банке. Казалось, этому отношению неоткуда и взяться. Но тут явилась одна из удивительных «слу-

чайностей»: банк, где служил Гогэн, помещался как раз на rue Lafitte, т.-е. в центре художественных магазинов Парижа. Гогэн каждый день проходил мимо них, и, наконец, заинтересовался ими... Дальше все пошло уже естественным путем: знакомство (у Дюран-Рюэля) с импрессионистами, увлечение их картинами, собственные опыты (начало в 27 лет). Он относит один из них к Мане, извиняясь за свою работу диллетанта,—и тут остроумный Мане роняет крылатое слово: «нет, диллетанты—это те, кто плохо пишет...» После влияния импрессионистов приходит еще большее влияние Сезанна, тогда еще никем не замечаемого. Но служба отнимала все время от искусства, и, наконец, художник понял, что нужно выбирать. Выбор был тем затруднительнее, что у Гогэна была семья из четырех детей... В этот роковой момент сказалась кровь перуанца—моряка и бродяги: он решает рискнуть. «Я должен писать каждый день—говорит он себе— и буду писать каждый день». Служба брошена; начинается нужда и скитание, и, наконец, разрыв с семьей. Оставшись один в Париже, Гогэн живет расклейкой афиш за 3 франка в день. Положение было ужасное, но, как он писал о себе впоследствии: «обладая большим честолюбием, я кончил большой энергией и захотел хотеть»... Своему призванию он больше не изменял.

Скитание стало с тех пор его постоянным уделом. Он не мог быть связан с определенным куском земли—не имел территориальных корней: полная противоположность Сезанну. Дитя обоих полушарий, он по справедливости мог считать своим отечеством всю нашу планету. И в его творчестве не замедлила отразиться эта разносложность: то он вдохновляется суровой обстановкой бретании и ее готическим средневековьем, еще уцелевшим в таких подробностях, как старинные распятия ее деревень («Желтый Христос»), то его манит к себе полу-родной тропический мир. В 1886 году он в Понт-Авене (в Британии); в следующем году на Маттринике (на Антильских островах). Затем опять Париж с его голодовкой и Понт-Авен, где к этому

времени вокруг Гогэна группируется уже целый кружок молодых художников («Понт-Авенская школа»). То, что неудовалось «неистовому и безалаберному голландцу» (слова Гогэна о Ван-Гоге), само собой выходило у не думавшего о том теоретически Гогэна.

В эту эпоху он впервые обращает на себя внимание парижан, но лишь своей внешностью: самобытный во всем, он ходит по улицам столицы в оригинальном наряде: в огромном темно-синем плаще, застегнутом драгоценной пряжкой, в барашковой шапке и деревянных башмаках (сабо), расцвеченных золотом, синей и красной краской, с высокой, похожей на жезл, тростью в руках, которую он сам покрыл резьбой. Так не мог он даже во внешних условностях подвести себя под общий уровень «цивилизованной» жизни. И скоро в нем снова разгорелась тоска по юге... На этот раз он решает переселиться под солнце тропиков уже на долго и выбирает Таити—цветущие острова в самом центре Великого океана. Распродав с аукциона свои работы, он оставляет Париж весной 1891 года. Кружок друзей и почитателей, во главе с Малларме, устроил вечер, чтобы помочь ему, а Октав Мирбо приветствовал его шаг особой статьей: уже тогда почувствовалось, что шаг этот имеет не только личное значение и что экзотизм Гогэна приоткрывает какую-то новизну...

Это было новым бегством на остров Цитеры. Совершенно так же, как XVIII век заканчивался в мечтах о первобытном, «естественном» человеке, век XIX-й, после колоссальной творческой работы им проделанной, утомился и захотел «отдохнуть«. И та же Франция, французская культура— самая старая и самая усложненная из европейских культур— выразила всего ярче, в живописном изображении, эту мечту о далеком земном рае, во всем противоположном нашему цивилизованному чистилищу. Но если для Ватто его «остров любви» оставался лишь прекрасной мечтой, воплощенной только в созвучиях красок, то Гогэн нашел (или ему показалось, что он нашел) такой остров в действительности. Острова Таити—острова первобытного маорий-

ского племени взрослых, вечно-счастливых детей—открыли ему тайну последней гармонии жизни и красоты, которую он искал. Все, что̀ он нашел там, было противоположно покинутому им миру—опостылевшей, скучной Европе, и восторг возрождения вылился у художника не только в создании длинного ряда полотен, изображавших новую страну,—этого живописного апофеоза Таити, но и в его замечательном дневнике-записках «Ноа—ноа», что значит «благоуханная земля» (есть в русском переводе). С той минуты, как он, поселившись в глубине острова и соприкоснувшись непосредственно с бытом туземцев, почувствовал освобождающую стихию беззаботности, проникающую этот быт, его стремлением сделалось вполне погрузиться в эту стихию— стать «хорошим дикарем, настоящим Маори». И это повидимому, удалось ему.

«С высоты этой Сладостной Земли, какими жалкими казались мне старые докучные воспоминания, эти сложные заботы о будущем, в которых изнывает городская Европа, лишенная здешнего солнца и здешних богатств, угрюмая, железная, пустая,—и этот звук монет, презренный звук убегающего времени, единственный припев, которым отмечается там ужас или удовольствие его бега. Так как Европа утратила понятие о вечности, то она нѐ знает настоящего. Деятельность людей поглощается там заботой о неумолимом «завтра», и когда они имеют немного отдыха,—прошлое со злобной горечью воскресает в их мысли, испепеляемой сожалениями. Сожаление и угрызение, надежды и желания: они были и они будут. Но их, европейцев, никогда н е т . Я же на этой Сладостной Земле—подлинный. Я, обожающий все мельчайшие, ежедневные перемены во всей их глубине. С непосредственностью наслаждаюсь я светом, пока он горит. Я умею жить сегодня».

Нам теперь, может быть, стали несколько чужды эти настроения конца столетия (одновременно с гогэновским «обличением», с такой силой прорывавшиеся в моральном апостольстве нашей Ясной Поляны). Теперь эпоха «неделания» и «опрощения» временно отступила в даль про-

шедшего: она вернется, вероятно, лишь к новому «концу», когда молодой, только что начинающийся век в свою очередь устанет от своей работы...

Но это не мешает нам понимать Гогэна. Мы читаем его записки с чувством близким к тому, с каким когда-то в отрочестве читали «Робинзона Крузо». Это опять странный опыт совлечение с себя всего прошлого и нового «начала», где человек смотрит на мир широко раскрытыми глазами ребенка. Недаром даже самая наружность Гогэна в таитянский период, в этой одежде фермера, с резко выделяющимися, крупными чертами лица, с отпечатком жизни среди природы (см. его автопортрет у Щукина, среди остальных его картин), напоминает рисунки, изображающие Робинзона и пытавшиеся схватить основные признаки «типа».

Интересна переписка Гогэна с Стринбергом, которого поразили его таитянские картины. Скандинавец, вполне человек Севера и один из самых характерных представителей европейского «вырождения» и «декаданса» (вспомним его яркое «женоненавистничество»—одну из болезней «конца века), Стринберг недоумевает перед этой странной живописью: «Я не могу понять и полюбить Вашего искусства... Я употребил серьезные усилия, чтобы классифицировать, чтобы ввести Вас в цепь, как звено, чтобы понять историю вашего развития. Но напрасно... Вы создали новую землю и новые небеса, но мне не по-себе среди вашего мироздания—оно слишком солнечно для меня, любящего свето-тень. И в вашем раю живет Ева, которая не может быть моим идеалом женщины».—Гогэн принимает вызов и подчеркивает в своем ответе это «столкновение между вашей цивилизацией и моим варварством». «Цивилизацией, от которой вы страдаете; варварством, от которого я становлюсь моложе... Ваша цивилизованная Ева делает вас всех женоненавистниками; древняя же Ева, столь испугавшая вас, улыбается гораздо менее горькой улыбкой. Она может стоять перед нами совершенно обнаженной; ваша-же в этом естественном состоянии была-бы бесстыдной, а если она красива, то, кроме того, будет еще источником зла и страданий».

И среди детского племени, едва-ли не самого раннего из человеческих племен, художник снова «пережил детство», вместе со своей тринадцатилетней «золотокожей Евой». «Блаженство и труд подымались вместе с солнцем, лучистые, как они... Мы жили оба в совершенной простоте. Как хорошо было пойти утром освежиться в соседнем ручье—так, наверное, делали в Раю первый мужчина и первая женщина»...

Но жестокая жизнь постучалась в дверь, и Гогэну пришлось покинуть Таити. Опять Париж, опять неудачи и непризнание (на выставке таитянских картин 1893 г. из сорока шести было куплено только тринадцать). Кое-как справившись, Гогэн решает окончательно расстаться с Европой и возвращается на Таити (1895 г.): «там дом мой будет в деревянной резьбе». И он, правда, поселяется (сперва на Таити, потом в Маркисском архипелаге—у самого экватора)в бамбуковой хижине, украшенной резьбою и глиняными маорийскими идолами, над входом которой делает надпись: «maison du jouir». Но это «наслаждение» оказалось еще менее прочным, чем прежде: бедность угнетает Гогэна, начинаются физические недомогания, и, наконец, он вступает в жестокую ссору с колониальными властями из-за туземцев. Он не хочет, чтобы им навязывали европейскую культуру и христианство. «Благодаря миссионерам исчезло маркисское искуство—пишет он. Когда молодая девушка украшает голову венком из цветов, monseigneur начинает сердиться!»... Гогэн даже издает сатирический листок «Le Sourire», направленный против администрации, печатая его сам на гектографе, подымает агитацию среди населения. Наконец властям надоело и они отвечают встречным преследованием: Гогэну грозят тюрма и штраф. Это окончательно потрясает художника; среди хлопот и тревог он тяжело заболевает и умирает в одиночестве. Только туземцы оплакивают в нем своего защитника и окружают хижину с воплями: «Ко-кэ (Гогэн) умер—мы пропали!»... Зато воспользовались моментом миссионеры: ворвавшись во главе с местным епископом в жилище Гогэна, они сожгли оставшиеся после него «безнравственные» картины.

Живопись Гогэна есть такое-же бегство от Европы, как его судьба. В обоих этих явлениях ярко выразились то самоотрицание Европы и, вместе, то расширение ее понимания, захватывающее все остальные страны земного «универса», которые составляют характерную черту нашей эпохи. Европа, еще в XVIII веке влюбленная в себя, в XIX-м начинает засматриваться на другие страны, а к началу XX-го готова иногда предпочесть их себе. В этом отношении интересно сравнить Гогэна с его учителем, Сезанном: Сезанн, весь сосредоточеный на аполлонической, типично-европейской задаче живописи объемов, решительно не мог постичь характера творчества своего ученика: «он меня не понял»,— раздраженно говорил он Бернару—«Гогэн не живописец, его вещи—это плоские китайские картинки». Действительно, живопись Гогэна, как вся вне-европейская живопись, не есть художество объемов. В ней преобладает иное—не пластическое, а музыкальное начало. И сам Гогэн прекрасно понимал именно этот характер своего искусства. Он говорит о средневековой живописи на церковных стеклах: «вы находитесь от нее на таком расстоянии, что не знаете, что она изображает—и все-таки вы пленены ее магическим аккордом: это и есть музыка картин. Его собственные картины полны такой музыки и к ним вполне применимы эти слова художника о витражах: не сюжет, не отдельное конкретное изображение привлекает на его полотнах, а их общий тон, их гармония, зовущая уже издали, прежде чем будут схвачены всегда второстепенные детали. Вот почему запоминается и производит впечатление не столько какая-нибудь определенная картина Гогэна, сколько целый ряд их, все зрелище его творчества, как некоторый ансамбль.

В этом отношении галлерея Щукина дает нам такое зрелище с исключительным богатством. В ней находится всего 16 полотен Гогэна; из них одно («плоды») до-таитянского периода, в манере Сезанна ; все остальные 15 вещей прославляют Таити, как своеобразный «иконостас» тропических переживаний. В самом деле, они похожи на церков-

ную живопись или, еще вернее, на мозаику—как по этой своей «плоскости», по отсутствию скульптурного подчеркивания линий и объемов, так и по характеру отчетливых, занимающих отдельные широкие поля красок и, наконец, по тому золотому фону, которым сияет зачастую глубина этих картин. Это живописные мозаики—декоративные и по смыслу и по выполнению картины. Опять-таки, так понимал их сам художник: он вовсе не преследовал задачи реального изображения. Упрекая импрессионистов за то, что для них не существовал «пейзаж мечты», Гогэн отстаивал «право на ложь, на преображение», ибо «нет искусства, где нет преображения» и «верный рисунок еще не есть художественный рисунок». В этих афоризмах и в практике Гогэна натурализм окончательно раскрывается в символизм. «Интерпретация природы,—говорит он,—не имеет других границ, кроме законов г а р м о н и и».

Снова музыкальный термин здесь не случаен: замечательно, что всегда, говоря о своем искусстве, Гогэн невольно говорит о музыке или терминами музыки. Он собственно осуществил мечту Сезанна о трансформации «моделирования» в «модулирование», о переходе от чистой зрительной пластики к «бесплотной» передаче н а с т р о е н и я—мечту, истинного характера которой не сознавал сам новатор из Экса. «В живописи надо искать не писание, а в н у ш е н и е, к а к в м у з ы к е»,—вполне сознательно говорит Гогэн. И он даже предпочитает писать не прямо с натуры, а по воспоминаниям. Он сам признается, что краски Таити преувеличины на его пейзажах, что он берет их, как «эквивалент» подлинника, когда последний приходится поневоле уложить «на полотне в квадратный метр».—«Кто вам сказал, что надо искать контрастов? Ищите гармонии, а не контрастов, единства, а не многообразия»,—учит он своих учеников. И он осуществляет во впечатлении своего творчества это требование—дает «единство», но не единство изолированного предмета, а синтез целого, подобно синтезу оркестровой игры, также сливающей в некое «единство» все отдельные инструментальные индивидуальности.

Гогэн вообще глубоко э п и ч е н . Он преодолевает окончательно не только «этюдность» импрессионистов, но и драматическую раздробленность Ван-Гога. «Мы умеем писать только отдельные атомы хаоса: лошадь, портрет, бабушку, яблоко, пейзаж»,—жаловался Ван-Гог, и, конечно, именно эта «хаотичность», вызывала его напряжение и страдание. Он как-бы стремился в своем безумном динамизме достичь какой-то неведомой страны, где все частности и «контрасты» примирены в концепции полноты и общего ритма. Гогэн—прирожденный гражданин этой страны: он родился таким-же «счастливцем», как Рафаэль, и ему нужно было только найти самого себя, чтобы ощутить это золотое «равновесие». Поэтому, творчество было для Гогэна настолько-же наслаждением, насколько для Ван-Гога страданием. В сущности, не Таити дало ему то блаженство жизни, которое мы чувствуем сквозь эти яркоцветные полотна, а он сам выбрал далекий Эдем этих островов, как внешнюю обстановку, лучше всего отвечающую тому, что̀ наростало в нем самом.

В противоположность обычному случаю, об отдельных вещах Гогэна не приходится говорить. Мы имеем перед собой весь его «oeuvre»—его океанский эпос, очертания и облики которого так странно и так естественно похожи на облики древних маорийских божеств, деревянные скульптуры которые стоят тут-же в Щукинской зале Гогэна. Художник, действительно, постиг «психею» этого народа—схватил тайную музыку, звучащую в его полу-детской душе. Кажется, что он сам обратился в ребенка, когда писал эти, столь простые, при всей своей сложности, картины—с почти примитивным по определенности и широте своих линий рисунком; с их ясными, определенными-же красками, в которых преобладает гамма рассветных, утренних тонов—розового и золотого; с их спокойно-монументальной композицией. Сами фигуры людей принимают здесь, как на детских рисунках, несложную внешность местных божеств: они сидят, лежат или стоят в одинаково спокойных, иератических позах, и, кажется, пребудут так неизмеримо долгое время. Возле них—точно игрушечные лошади: также по-

хожие на рисунок детей. Утренняя страна, страна рассвета человечества... И художник был прав, когда писал: «я держал кисть—маорийские боги направляли мою руку» («Ноа-ноа»).

ГЛАВА V.

Остальные мастера галлереи. Матисс и апогей динамизма. Пикассо—художник духовного разложения.

Сезанн, Ван-Гог и Гогэн оказали такое сильное влияние на всю последующую живопись Франции (а отчасти и других стран), что теперь вряд ли найдется крупный или «обещающий» художник нового поколения, который не был бы в той или другой степени «сезанистом», или «гогэнистом», или тем и другим вместе. Безусловно крупных молодое поколение выдвинуло, впрочем, только двух: Матисса и Пикассо, которые оба представлены в галлереѣ Щукина так хорошо, как нигде. Но прежде чем перейти к ним, пересмотрим другие, заслуживающие внимания вещи галлереи, как «новейших», так и более ранних художников.

Из последних на первом месте нужно упомянуть, конечно, П ю в и д е - Ш а в а н н я (1824—1898),—несколько особняком стоящего художника, современника импрессионистов, но лишь косвенно, как плэнерист, примыкавшего к их течению. По собственному жанру, это—своего рода «парнасец», нео-классик,—явление параллельное в живописи Леконту де-Лилю или Х. М. д'Эредиа, его современникам во французской литературе. Общеизвестны его фрески парижского Пантеона («Св. Женевьева», «Зима» и друг.), лучше всего выражающие его талант и стиль. Кто не отдыхал глазами и чувствами на этих прекрасных монументальных композициях, являющихся как бы типом возможной для современности классической стенописи? Достаточно популярен также его «Бедный рыбак» Люксембургского музея. Повторение этой последней картины, не вполне законченное, мы находим в нашей галлерее. Это простая, несложная композиция, полная трогательного настроения, при взгляде на которую

в памяти невольно возникают чудесные пентаметры нашего поэта-пластика, А. Н. Майкова, о бедном рыбаке Мениске и его погибшем сыне:

«На мысе сем диком, увенчанном бедной осокой...»

Обе картины Шавання дают также представление об его своеобразной палитре—об этих угашенных, «зимних» красках, серебристорозовый тон которых как нельзя лучше подходит к их эпическому спокойному, вне-жизненному настроению. Если в живописи Шавання нет символического обобщения природы, то она дает такое обобщение человеческих переживаний.

Из молодых художников более всех приближается к этому maitr'у Морис Дени (р. 1870 г.), пытавшийся как бы соединить Пюви де-Шавання с Гогэном, взяв классицизм от первого и экзотизм от второго. В галлерее Щукина есть четыре его картины: «Священная роща», ближе всего подходящая к стилю Шавання, хотя и проникнутая той неприятной слащавостью и мелочностью духа, которые составляют недостаток новейшего художника, «Посещение Елисаветы Богоматерью», и «Христос у Марфы и Марии», где недостатки эти, к которым присоединяется еще более неприятная «модернизация» евангельских сюжетов, становятся тем заметнее; наконец, малозначительный «Портрет жены». Вообще этот художник, с его кирпично-красноватыми, «мясистыми» красками («Портрет»), едва ли заслуживает своей репутации колориста. Эту преувеличенную репутацию вернее приписать его положению одного из самых заметных теоретиков новых течений, выступавшего одно время с проповедью «нео-традиционизма».

К поколению старших импрессионистов принадлежит Фантэн-Латур (1836—1904), друг Мане, один из борцов течения, талантливый колорист; его «Пейзаж с женскими фигурами» напоминает своим музыкальным, «рафаэлевским» настроением Коро и общего учителя пейзажной гармонии—Клода Лоррена. Из поколения младших импрессионистов—Эжень Карьер (1849—1906), картины которого, всегда завуалированные характерной дымкой,

уже пытаются передать в себе музыкальное начало; но оно остается для них слишком внешним, выражаясь в таком, довольно искусственном приеме красочного синтеза. В галлерее четыре его вещи: «Голова спящей женщины», «Облокотившаяся женщина», «Женщина с ребенком на коленях» и «Женщина, вытаскивающая из пальца занозу»,—дающие достаточное представление об этом, в конце концов, довольно «салонном» художнике.—Не лишен этого оттенка внешней декоративности, легко переходящей в вычурность, и Одилон Редон, три вещи которого («Мужчина, лежащий под деревом», «Профиль женщины в окне» и «Весна») находятся в той же комнате; из них последняя заставляет вспомнить, что из новейших художников Од. Редон, может быть, более всех оказался впечатлителен к влиянию японцев и даже к техническим формам их искусства.—К более старшим представителям нового поколения принадлежит также Шарль Котте (род. 1863 г.), прекрасный бретонский триптих которого памятен каждому, кто посещал Люксембургский музей в Париже; в галлерее три его вещи: два венецианских вида и бретонский «Бурный вечер»,—все три удачные и хорошо освещающие различные стороны таланта Котте. В венецианских видах он праздничнс-спокоен со своими нарядно-клубящимися облаками и яркоцветной красочностью нарядного города; в бретонской картине, напротив, есть тот северный сумрак и северная сдержанность, которыми отмечен его триптих.—К венецианскому Котте приближается по характеру своих пейзажей и Менар (только одна вещь в галлерее—пастель)—с настроением, снова вызывающим в памяти Клода Лоррена (и некоторыми особенностями в рисунке и композиции, заставляющими вспомнить нашего Богаевского).—К той же по техническим приемам группе принадлежит и Симон, несколько «старомодные» «Судовщики» которого представляют как бы один из последних отголосков барбизонцев (напоминая в то же время русскому зрителю пресловутых репинских «Бурлаков»).—Здесь кстати будет также упомянуть пейзажи офранцузившихся иностарнцев того же переходного типа:

норвежца Таулов (1847—1906) и англичанина Патерсона. Что касается Уистлера, то три совершенно незначительные вещицы не дают, к сожалению, понятия об этом композиторе красочных ноктюрнов, уловившего красоту сочетания природной ночи с фантастичностью искусственных огней, рассыпанных человеком среди темных силуэтов его городов.

В манере П. де-Шаванна три приятных пейзажа Маглина, с их тихим, «провинциальным» настроением.— Напоминает интерес и в русской новейшей живописи к intérieur'у несколько парадный Лобр (три вида зал в Версале), хорошо справляющийся в блеске своих красок со своей темой.—Иного настроения интимные «интерьеры» Вюйара,—в его декоративной манере уже виден ученик Гогэна и современник Матисса.—Среди пейзажистов последних лет сразу выделяется определенностью впечатления художник Парижа—схематический в рисунке и приятный в своей серой, замшевой монохромии Марке. Из многих (девять) картин его в галлерее заметно преобладают во впечатлении над красочными этюдами именно эти обесцвеченные, обобщающие силуэты великого города, которые западают в память, как некие, вновь найденные формулы.— Резкую противоположность с этим хроматическим синтезом представляют яркие «плэнеры» художников-полихромистов, как Манген («Дама на берегу озера», или Морé («Порт»); последняя особенно может быть упомянута, как пример достижения чрезвычайной красочной интенсивности: так передавать краски юга и полдня сделалось возможным только вынеся мольберт под открытое небо.—Иного типа те довольно многочисленные художники, которые в своих пластических исканиях особенно близко пошли за Сезанном. Таковы Фриез, «Собор» которого и «Горный пейзаж» тотчас же приводят на память (особенно первая) «планы» учителя и его красочную кристаллографию; Фоконье («Деревня в горах»); Пюи («Портрет» и «Развалины римского моста» и пейзаж); Гильомен («Сена» и пейзаж). Напротив, скорее Ван-Гога напоминает Вламенк (три

вида городка. Наконец, как доведение до абсурда и карикатурность той же «планности» должны быть упомянуты Дерен и Анри Руссо — к сожалению, слишком многочисленные в галлерее, в бочке меда которой они являются (должно быть, неизбежной) ложкой дегтя.

Нашего Борисова-Мусатова напоминает изящной аристократизацией своих женских фигур и отдаленным впечатлением гобелена (ср. особенно «Прогулку» в Третьяковской галлерее) талантливый Шарль Герен (род. 1875 г.). В галлерее две его вещи: более крупная «Две девушки на террасе» и небольшая «Дама с розой»; отдать предпочтение приходится последней, представляющей прекрасный образчик этих «гобеленистых» красок и их своеобразной цветистости.—Несколько приближаются к этой картине по впечатлению «Пионы» Жирие, но эта вещь сближается также и с живописью Матисса.

Как тип переходный между художником и иллюстратором, должен быть упомянут ярко-красочный и задорно-плакатный Ван-Донген, близко-родственный Тулуз-Лотреку («Дама в черной шляпе», «Антония la Coquinera» и мало характерная «Весна». В этих резких немногих чертах и кричащих красках дана точно схема современной женской «завоевательной» красоты, создавшейся в условных рамках столичности.

Анти-скульптурное, специально-живописное понимание картины, как цветной плоскости, пошедшее от Ван-Гога и Гогэна в их противоположности Сезанну, нашло свое завершение в характерной живописи Матисса (род. 1869 г.), который является в этом смысле до известной степени учеником и продолжателем названных художников. Его искусство представляет собою одну из крайних точек в развитии современной живописи, своего рода «предел» в данном направлении. Красочный динамизм никогда еще не выражал себя (в западной живописи) так полно и самозаконченно. Для Матисса собственно нет «сюжетов», или, вернее, сюжетом для него является именно чисто жи-

вописная задача—осуществление красочной полноты и красочного разнообразия на взятом в тот или другой раз куске пространства, именуемом холстом картины. Д в и ж е н и е есть истинный пафос его творчества, душа его художественных работ, которые лишь довольно условно можно называть «картинами».

Галлерея Щукина представляет прекрасный и единственный в своем роде случай ознакомиться с творчеством Матисса, так как художник этот представлен здесь, как нигде (37 картин), и вещи его, между которыми есть такие крупные, как панно на лестнице («Танец» и «Музыка») и другие, дают полное впечатление всех особенностей его кисти. Это как бы маленький музей Матисса, заключенный в общей галлерее, в котором самое размещение картин производилось по указаниям нарочно приезжавшего в Москву художника. (Большая зала (№ 6 нашего плана) вся занята исключительно живописью Матисса (21 картина), но вещи его есть также и в других комнатах (№ 1, 8 и 9) и как упомянуто, на входной лестнице).

Ни к какой живописи не идут так слова Гогэна о впечатлении, которое картина дает на расстоянии—прежде чем мы можем рассмотреть ее сюжет: именно потому, что нигде сюжет не играет такой малой роли. Уже при самом входе в нашу галлерею, как первое ее впечатление, вас поражают (и русского зрителя обыкновенно отпугивают) «безумные» фигуры ярко-оранжевых танцоров, образующих на густом синем фоне в своем неистовом кружении какой-то дикий grand rond (панно «Танец»); рядом такие же фигуры сидят в сомнительном спокойствии, занятые музыкальным «действом» и как бы проникнутые каким-то внутренним ритмом. Уже здесь мы знакомимся с особенностями манеры Матисса: его человеческие фигуры не имеют характера реального изображения—это не более, как обобщенные силуэты, абрисы человеческих тел, внутренний смысл которых чисто декоративный. Когда то, еще в начале своей деятельности, художник заявил, что в природе его интересует более всего «не nature morte, не пейзаж, а человеческая фигура», которая

будто бы лучше всего позволяет ему выразить его «религиозное жизнеощущение». Трудно представить себе более неудачную самохарактеристику и ее остается только дополнить другим, того же времени уверением Матисса, что его мечта—«искусство равновесия и покоя..., которое было бы для всякого умственного работника успокоением и отдыхом,—чем то вроде х о р о ш е г о к р е с л а, освобождающего от физической усталости». Такая степень самонепонимания заранее говорит, что творчество художника будет очень мало зависеть от него самого, будет по-преимуществу бессознательным, иррациональным в своей основе—и такова и есть, конечно, живопись Матисса, так как рассудочный элемент ее, подчеркиваемый некоторыми критиками, относится собственно только к технической стороне. В своем творческом импульсе декоративность Матисса также естественно непроизвольна, как всякая декоративность и как, в частности, то восточное искусство, с которым он имеет так много общего. Впрочем, в одном отношении Матиссу удалось достигнуть своей мечты: его искусство. не влекущее за собою никакой сложной работы мысли, желающее лишь просто по своему радовать глаз, может, действительно, явиться «отдыхом и успокоением», хотя, конечно, отнюдь не в форме статически-неподвижного «хорошего кресла», а скорее на подобие плавно и непрерывно колеблемой вечным размахом хорошей качалки...

Пройдя лестницу, мы вступаем в вестибюль галлереи (комната № 1) и находим здесь снова 4 очень характерные вещи Матисса. Из них следует прежде всего обратить внимание на висящий прямо против входа «Семейный портрет» (темнота комнаты устраняется возможностью зажечь электрические лампочки, при свете которых особенно выигрывает эта картина). Здесь мы сразу видим, в чем главный интерес художника: человеческие фигуры, почти фигурки, похожие на деревянные игрушки, играют здесь совершенно ту же орнаментальную роль, что и вся остальная обстановка комнаты. Конечно, это не «семейный портрет», а портрет именно этой обстановки—всей комнаты в ее цветах и узоре. Слово:

«ковер», которое упоминалось каждым говорившим о Матиссе, невольно приходит здесь в голову зрителя—и это слово подсказывает ему правильную точку зрения. Эти «картины»—действительно к о в р ы, не только по исполнению, но и по заданию, хотя, может быть, и бессознательному. Корни творчества Матисса совершенно те же, что̀ в восточном искусстве: орнаментально-декоративные. Он стремится не изобразить действительность, а только украсить ее,—передать не столько ее форму, сколько р и т м. Он берет «семейную» обстановку—комнату, пестрые стены, мебель, все безделушки украшающие современное культурное жилище, и, между прочим, те же ковры, до шахматного столика включительно (человеческие фигуры в том числе),—и творит из всего этого красочную симфонию, праздник колорита, где в яркой певучести многоцветных поверхностей исчезает определенность линий, рельефность реального силуэта, и все разрешается в тот, своего рода «плоскостный ритм», который являет собою каждый, имеющий художественную ценность ковер. Уроженец Запада, Матисс смотрит на мир глазами восточного человека, как на царство чистой живописности—на свободный разбег красок, которые не заключены, как в своей цели, в рамках определенного предмета, а существуют сами по себе, стремясь в своей непрерывной текучести охватить возможно бо̀льшее пространство, пока не встретят себе противодействия в соседней краске, с которой тогда вступают в цветовое единоборство. Отсюда сложность художественной гаммы у Матисса, чрезвычайное разнообразие и пестрота его тонов и их постоянная интенсивность. Можно сказать, что у него каждая краска сознает сама себя и радуется своему бытию...

Поэтому для словесной передачи, живопись Матисса дает меньше всего: в этом смысле она вся однородна в своем впечатлении. Его цветной кинематограф не имеет либретто. Об этих картинах нечего «рассказывать», и их можно только смотреть. Психологизм совершенно чужд Матиссу, и его портреты, например, принадлежат к наименее удачным его вещам: он обращает свои модели в те же красочные арабески,

в то же разрешение чисто-живописной задачи. За то естественным для него сюжетом является «мертвая природа», хотя совсем в другом отношении, чем для Сезанна: он изображает не структуру предмета, а берет его как красочное пятно. В известном смысле можно даже сказать, что вся живопись Матисса представляет собою не что иное, как серию «natures mortes»... Интересно, что и самая эволюция художника развивалась в этом направлении: в более ранний период он изображал еще рельеф фигуры и вообще приближал ее к реальному изображению («Нагая женщина»); постепенно рельеф переходит в простой и приблизительный силуэт и, наконец, фигура становится скорее каким-то условным символом, подробностью прочей обстановки (ср. «Разговор»—картина, на которой мастерство художника выразилось, однако, в замечательно тонко разработанной сложной перспективе, открывающейся в небольшом квадрате окна на заднем плане). Постепенно упрощается также и остальное «содержание» картин Матисса, и они все более стремятся перейти в обобщенное изображение несколькими «намеками». В этом отношении особенно характерна одна из последних его картин в галлерее: «Арабское кафе» (вестибюль). Здесь на желто-песчаном общем фоне—этом фоне «Сахары»,—пропитанном безоблачным зноем пустыни, выступают, как краткие открывки остальной действительности, только ваза с золотыми рыбками, неясные абрисы туземных фигур б е з л и ц — и резкие, ярко-черные узоры чугунных колонок, точно условные знаки художественного ребуса... Действительно, эта живопись есть уже игра символов—живописный конспект реальности, сокращенной, как в математике, до нескольких «алгебраических» обозначений.

Глядя на эту непроизвольно, без всякой экзотики, «ориентальную» живопись, так чуждую чисто-антропологическому миру, сводящую человека до степени арабеска, начинаешь, наконец, понимать всегдашнее отсутствие человека в том, подлинном искусстве Востока. Не столько религиозные запрещения, которым обыкновенно приписывается в этом отношении решающая роль, вызвали это отсутствие, сколько

оно, очевидно, вытекло само-собой из основного эстетического расположения и нашло себе лишь естественное подтверждение в предписаниях религий. Человек с его «душой»— слишком статический предмет для восточной динамики: для художественного глаза Востока «все течет», все ниспадает и переливается в каскадах красок, смывающих всякое психологическое устремление. Как в истории, как в остальных областях духа, так и в искусстве, человек еще не родился здесь в полном своем значении: его еще уносит поток природы, и он растворяется в нем. Этот неорганический динамизм Востока и составляет сущность художественного одушевления передового западного мастера, являющего собою пример многозначительного духовного атавизма.

Русскому зрителю, знакомому с новейшими русскими художественными течениями, перед зрелищем этого искусства невольно приходит в голову имя художника, которого по всей справедливости можно назвать русским Матиссом или который, по крайней мере, серьезно обещает выработаться в такового. Это—Сарьян, колористический талант которого от природы едва ли ниже (скорее выше) дарований французского художника. В то же время сущность этого таланта, конечно, тождественна с «пафосом» Матисса: это то же вдохновение движения, цвета, краски, заливающей и опрокидывающей устойчивость и определенность всякой линии. И, как природный сын Востока, Сарьян, может быть, даже еще искреннее и непосредственнее в своем неудержимом динамизме, чем его западный прототип. Во всяком случае, одна черта выгодно выделяет его: краски его дают впечатление подлинных природных лучей; они точно выхвачены, украдены у самой южной природы. От картин Сарьяна положительно пахнет солнцем... Некоторое отсутствие художественной культуры и «школьная» небрежность молодого живописца не позволяют еще проводить полностью указанную параллель, но во всяком случае русская живопись— живопись западно-восточной страны—имеет в этом примере любопытный образчик своих местных возможностей—яркое выступление своего в о с т о ч н о г о лица....

Нам остается еще только один художник в собрании С. И. Щукина—может быть, самый интересный и во всяком случае наиболее содержательный из всех. После пленительного Гогэна, зритель находит снова «индивидуальную выставку», как говорят итальянцы («mostra individuale») одного только этого художника. Подобно Матиссу, и даже в еще большей степени, Пабло Пикассо представлен в Москве у Щукина так, как нигде,—и по количеству вещей (51) и, конечно, по их качеству. Последнее (пока) слово западно-европейской живописи приходится изучать в дальней восточной столице.

Но какая громадная разница во впечатлении, во всем духовном содержании между обоими крупнейшими художниками соверменной Франции, полотна которых собрались под одной кровлей, в ближайшем соседстве! Точно между ними лежат миры расстояний в пространстве и времени... Насколько подчеркнуто-жизнерадостен и бездумно-беззаботен в своей веселой игре в краске один,—настолько же напряженно-мучительно и сосредоточенно-размышляюще творчество другого, для которого краски и линии только повод и средство для передачи внутренней работы духа и, может быть, духовного разложения. Насколько «бессодержателен» восточник Матисс, настолько западник Пикассо насыщен «содержанием», как истинный сын арийской культуры—даже сам не замечающий за собою этой непроизвольной «службы духу».

Уединенная комната Пикассо также совеобразно подходит для вмещения этого творчества, как большой, светлый, нарядный салон подошел для нарядного Матисса. В этой комнате вы сразу чувствуете себя точно вынесенным за пределы всего остального искусства... Перед вами что-то до того странное, непривычное и кошмарное, что вы в первую минуту даже колеблетесь признать: искусство ли это? Во всяком случае, какое-то необычайное, точно саморазлагающееся и самоотрицающееся искусство... Один русский писатель (С. Н. Булгаков) сравнил творчество Пикассо с беседою Свидригайлова, в «Преступлении и Наказании» Достоев-

ского, о вечности, представляемой в образе тесной избы, наполненной пауками. И действительно, что-то в роде той избы являет собою эта комната и «паучье» впечатление исходит от этих зловещих, то темных, то красноватых, развешенных по ее стенам полотен, где прежде всего бросаются в глаза острые, длинные линии рисунка...

В самом деле, уже по своей внешности эти картины, точно не картины, а что-то среднее между схемами и геометрическими чертежами—по карйней мере, таковы позднейшие и главные работы Пикассо. Он поднял задачу, оброненную Сезанном,—вернулся снова к изображению объемов, к статическому пониманию мира, к живописной кристаллографии. Но он вложил в свою живопись то, что̀ забыл в своем техническом новаторстве Сезанн: «содержание»—философское осмысливание мира, эстетический ответ на метафизическое задание. Повидимому, он не заметил сам, как это случилось, и ответ этот родился под его кистью, не только помимо воли художника, но и совершенно без участия рациональной стороны его личности. По крайней мере, на вопрос русского художественного критика, Я. Тугенхольда, об отношении Пикассо к религиозной скульптуре африканских дикарей, с которой его живопись представляет много формального сходства (образцы этих скульптур стоят в комнате Пикассо), и о том, интересует ли его мистическая сторона этих изображений, художник вполне определенно ответил: «нисколько—меня занимает их геометрическая простота». Повидимому, Пикассо представляет собою не слишком редкий пример творца в области искусства, произведения которого дают иное—бо̀льшее, нежели ожидает сам их автор. Вспомним нашего Гоголя... Воспоминание тем более уместное, что трудно найти бо̀льшую духовную близость в передаче демонической «жути», нежели какая существует между писателем-малороссом и художником-испанцем. Не раз проводилась такая, сама собою напрашивающаяся параллель между Гоголем же и другим испанцем Гойей, но даже в творчестве Гойи нет такого сгущенного ощущения диаболического лика мира, как в страшной живописи его

позднего преемника. С этим можно сравнить разве только некоторые страницы именно русского писателя («Портрет», «Страшная месть»)—писателя, который не одной только этой своей чертой так странно воплощает в себе духовный тип Испании.

А что до Пикассо, то хотя француз по своему художественному образованию и преемству, он остается—и это упускалось из виду во всех русских его оценках—характерным испанцем (каков он по происхождению) по сущности своего творчества. Поправка эта имеет в данном случае не одно только формальное значение: она серьезно ограничивает широту тех обобщений, которые мы готовы были бы сделать (и которые делались в упомянутых оценках) на основании этого творчества. Это зрелище «дематериализации мира» (Бердяев), может быть, не заключает еще в себе такого апокалиптического смысла для всей европейской культуры, какой хотели ему приписать: на Пиринейском полуострове мир и ранее уже не раз принимал подобный же аспект («каким он является для демона»—Булгаков),—в частности в старой испанской живописи, как у первого, так и у последнего из величайших ее представителей (Греко, Гойа). Пикассо в этом смысле только сын своей странной земли и потомок своих духовных предков.

Родившись в Малаге (1881 г.), на крайнем юге Европы, Пикассо прошел первоначальную подготовку и начал свою деятельность еще в отечестве (в Барселоне). И уже в ранних его картинах, образцы которых есть у Щукина («Старый еврей с мальчиком», «Свидание двух женщин», «Мужской портрет»)—наметился ясно весь будущий духовный строй художника. Это как будто еще «реальные» или желающие быть реальными картины, но уже самая их необычайная, темно-синяя монохромия выводит их за пределы этой реальности. Она превращает их в отрывки какой то иной, «лунной» действительности или, вернее, в символы особого настроения. А настроение это полно такой острой, безысходной тоски, которая сразу охватывает вас первым предвестником будущей жути. Весь мир залит этой черной синевой безрассвет-

ной ночи, и в тоскливых линиях сидящих евреев, в громадном, испуганном глазе одной из женщин на «Встрече», в натянутой неловкой позе портретной фигуры—сказывается одинаковая неустроенность и безвыходность... Характерно, что молодой художник сразу взял такой обобщающий тон и облюбовал абстрактность содержания, ничем не отозвавшись на природную красоту золотых холмов своего родного города: в этом опять сказалась пиринейская кровь—всегдашний антропологизм и равнодушие к природе испанской живописи, почти не знающей пейзажа.

Характер той же «синей серии» повторяется в первых работах в Париже, куда художник переехал в 1901 году («Портрет поэта Савартеса»). Но скоро мировой город захватывает его и привлекает к своему быту. Пикассо становится до некоторой степени жанристом («Пьяница», «Rendez-vous», «Мальчик с собакой», «Комедианты»), и соответственно его палитра расцвечивается некоторым разнообразием красок, оставаясь все же в общем аскетически-сдержанной. Но этот «бытовой период» наименее интересен и характерен для Пикассо. Картина внешней жизни не могла надолго увлечь художника—для этого его внутреннее содержание было слишком значительно... С 1907 года он решительно обращается к этому содержанию—замыкается в самом себе, даже перестает появляться на выставках. И странным образом, он находит тогда же соответствующую своим новым переживаниям живописную форму—в к у б и з м е, который, можно сказать, художественно оправдан у одного только Пикассо. В самом деле, насколько бессмысленным, потому что внутренно бессодержательным, является кубизм у какого-нибудь Дерена и у большей части крайних сезаннистов, настолько же у Пикассо он сразу кажется нам совершенно естественным, как раз отвечающим внутреннему заданию, художественным приемом. Мир Пикассо и должен быть этим неживым, хотя оформленным, обманчиво-твердым и ложно-индивидуальным миром. Все писавшие о живописи Пикассо отмечают это двойственное впечатление мнимой гранитности, «призрачного каменного века» (Бердяев). По-

лучается впечатление какой то веры в небытие, опоры на то, что̀ не существует. И этот самоотрицающийся мир усиливается к воплощению, усиливается выдать себе за нечто подлинное и действительно пребывающее... Кисть художника громоздит теперь трехгранные кристаллы мутно-зеленой или темно-багровой окраски, из перекрещивающихся очертаний которых возникают кошмарные, и человеческие, и нечеловеческие образы. На всех них явный отпечаток демонического помазания, прикосновения Темной Стихии... По точному выражению одного критика (Г. Чулков), «этим формам нет соответствующих переживаний вне ада». Жутким ощущением какого-то вне-земного прозрения, психическим обжогом адского пламени веет от «кубистических» полотен Пикассо. Можно поверить, что под кистью современного испанского художника вновь зашевелились и облеклись своеобразной пластической плотью те таинственные облики, которые смущали и заостряли ненавистью и исступленным религиозным фанатизмом его далеких предков, зажигавших реальное багровое пламя своих инквизиционных костров. Ощущение сатанинского облика мира, страх небытия и судорожное усилие удержаться от бесповоротного провала—все то, чем дышала безумная тревога старой Испании,—в слабом, замирающем отголоске отразилось в мучительных переживаниях «обреченного» художника. Если и вправду Пикассо интересуется в мистическом ваянии негрских племен только геометрической внешностью, то в его собственном красочном геометризме слишком много подлинной мистики, чтобы можно было вполне поверить в его формальную маску. Вернее, что художник сам боится собственных переживаний и, может быть, также не любит своего искусства, как не любил и боялся его гоголевский живописец «Портрета».

Замечательно (и не раз уже указывалось) то безразличие к внешней сюжетности, с какой Пикассо в этот период умеет всюду и во свякую тему вложить свое неизменное состояние духа. Теоретически немыслимо допустить, чтобы простая nature morte—какая-то бутылка, какая-то ваза с

фруктами, какая-то аптекарская посуда—могли-бы быть пропитаны чувством мирового отрицания и безмерной безнадежности. Но войдите в комнату Пикассо—и вы увидите это чудо: вы найдете там целый ряд полотен, изображающих только эти столь невинные предметы и дышащих сквозь их очертания такой непереносимой тоской, такой «скорбью последних дней», что вам невольно станет жутко. Вы согласитесь с русскими критиками, что трудно найти более страшную картину, чем эти natures mortes (Георгий Чулков), и что «из всех них истекает некая черная благодать, ощущающаяся в этой комнате почти до физической осязательности» (Булгаков). Какими наивными в своем ученом экспериментализме кажутся, наряду с этими «черными иконами», простые реальные natures mortes Сезанна, за техническими заданиями которых не чувствуется никаких бездн. Впрочем после и в сравнении с Пикассо вся новейшая живопись кажется наивной, как ограниченный дневной свет рядом с бездною ночи....

Живопись Пикассо дает, между прочим, для русской публики прекрасный пример того, что̀ такое истинный с ю ж е т живописи—где подлинная глубина этого искусства, тот предел, на котором оно владеет всеми своими средствами. Это не есть литературный р а с с к а з , не бытовая фабула и даже не непременно психологический этюд; но в тоже время это не есть и чисто технически решенная формальная задача, как наивно хотят понять искусство Пикассо (и живопись вообще) некоторые наши молодые теоретики (А. Грищенко в своей брошюре о кризисе искусства). Это есть решение формальными средствами метафизического задания (хотя-бы поставленного и бессознательно)—насыщенность линейно-красочной, «плотской» оболочки духовным содержанием, конкретизация абсолютного, если можно так выразиться. Именно живопись, также как в той или другой степени пластические искусства вообще, обладает особенной способностью, владеет особыми орудиями для решения этой задачи в ее самом непосредственном виде: без пособия всегда так или иначе аберрирующей пси-

хологической, бытовой, вообще «анекдотической» среды. В живописи есть возможность такого прямого устремления к вечной теме миропонимания, какое изо всех остальных искусств (не пластических) доступно одной только музыке...

И это подтверждает нам комната Пикассо всеми своими вещами. Вершина этого страшного творчества, конечно, в тех больших, резко-кубических полотнах, на которых запечатлелись дьявольски-злорадные, богохульные женские облики: «Дама с веером», «Сидящая женщина», «После бала», «Танец с покрывалами», чудовищная грудастая «Фермерша», три страшные «подруги» в адском огне, и, наконец наиболее диаболическая из всех «Нагая женщина с пейзажем»—с ее циническим жестом. Мертвая плоть, обман мнимой жизни здесь окутывается или тщится окутаться в самое пленительное покрывало—в улыбку и ласковость пола, представиться источником жизни. Воистину здесь есть то оскорбление Вечной Женственности, которое мучительно ощутил в этих картинах русский мистик (статья С. Н. Булгакова «Труп красоты»)—та последняя «хула, которой не дается прощения...» Здесь достигнут тот предел метафизического цинизма, за которым художник уже утрачивает способность видеть и ощущать живое и чувствовать живую спаянность мира.—Вот почему дальнейшее творчество Пикассо стало механическим разложением мертвых предметов—разбором и раскладыванием отдельных их образцов (музыкальных инструментов) на составные части. И если еще раньше, с самого начала, художник был так чужд изображению живой природы, что даже цветы в вазе под его кистью принимали серо-мертвенный вид каких-то адских асфоделей, то теперь он уже окончательно сосредоточивается на передаче только искусственного, сделанного рукою человека. Он пишет ряд странных полотен, изображающих отдельные части скрипки, флейты, гитары, последовательно лежащие друг возле друга,—без какого-либо осмысливания этой мертвой игры в предметность. Мир окончательно стал для художника грудой бездушных «вещей», между которыми его внимание сосредоточивается,

повидимому, на тех, чье изображение представляет наибольший технический интерес. Или, может быть, его подавленная своим лживым геометризмом душа невольно и бессознательно стремится к освобождающей стихии музыки и, не умея проникнуть в сферу ее бесплотной эфирности, беспомощно и неуклюже кружится вокруг внешних орудий рождения музыкальных созвучий. Знаменательно, что наконец и сама техническая сторона живописи переживает в этих последних созданиях Пикассо разлагающий кризис. Ему точно уже не хватает обычных средств своего искусства и он, как это всегда бывало на исходе отдельных художественных циклов (равно как и в их первых, беспомощных моментах), старается дополнить эти средства новыми воспособлениями—более или менее механического свойства. Он вводит в картину так называемую «фактуру»—отделывает полотно под дерево, мрамор или под обои, прилепляет к нему кусочки гипса и крупицы красок, наконец (как сообщают) прямо наклеивает полоски газет. Тут чувствуется настоящий «декаданс» искусства, какой-то внутренний провал, старческое возвращение к детскому бессилию. Совершенно также разлагалась когда-то в свои последние дни блистательная венецианская живопись, вернувшись к металлическим и деревянным добавлениям на полотне... И внутренне, и внешне творчество Пикассо зашло теперь в какой-то тупик и трудно предвидеть будущую дорогу художника. Одолеет-ли он мощь демонического разложения, его зачаровавшую, и сумеет сложить снова в живые организмы все мертвые свои футляры явлений, или-же власть крови окажется для него непреодолимой, и он останется навсегда непроизвольно-верным сыном своей выжженной солнцем и обреченной Богом страны,—ответ на это должны дать ближайшие годы деятельности еще молодого мастера. Можно лишь сказать, что высота и значительность духовного содержания, достигнутая Пикассо во всей уже осуществившейся его деятельности, зрелище которой перед нами в этом щукинском кабинете, не позволяет ожидать от него чего-либо мелкого в будущем. Возможна ги-

бель этого искусства, как и гибель самого художника, подобная концу его гоголевского прототипа, но непредставимо опошление этого гордого трагизма...

Пикассо привел нас к концу нашей галлереи и, вместе, к заключительному пока звену новой французской и европейской живописи. Возможно, что самая односторонность и бесспорно пластическая природа этого звена являются залогом дальнейшего движения—и за этим новым Сезанном мы вправе ожидать своих Ван-Гога и Гогэна: нового разрешения статического объема, сквозь разрушительную бурю динамизма, во вновь обретаемое торжество гармонии. Музыка должна опять зазвучать с полотна, не в мертвых символах своего воспроизведения, а в самой реальности своих исцеляющих впечатлений. Придет-ли новый «счастливец» Гоген с властью заклятия «складных чудовищ» Пикассо и вестью возрождения? Это тоже загадка будущего...

А пока, заканчивая наш обзор, мы позволяем себе снова обратить внимание читателя на громадную гражданскую заслугу собирателя и устроителя галлереи—Сергея Ивановича Щукина. Его имя само собой становится в ряд тех имен, которыми по справедливости гордится Москва, и список которых возглавляется именем П. М. Третьякова. Мы имеем теперь в стенах нашей старой столицы такой богатый, последовательный и своеобразный подбор творений интереснейшего периода нового европейского искусства, которому должен позавидовать любой город. Русские художники и русская публика находят здесь перед собою раскрытой книгу усилий, поисков, достижений и завоеваний, по которой им остается только учиться прошлому и стараться—кому «дано»—дополнить ее новыми главами. И, может-быть, не случайность в судьбах искусства это сосредоточение западной новизны в восточном центре: именно в русской живописи замечается за последние годы особенно напряженное внимание к тем внешним проблемам художе-

ства, которые ставили себе школы французских импрессионистов и символистов. Проблемы эти понимаются пока, может-быть, еще слишком внешне и теоретически, но за всякой теорией обычно следует воплощающий ее факт и за «техникой»—ее смысл.

Книги и статьи на русском языке, посвященные новейшим явлениям французской живописи.

Г. Моклер.—«Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера». Перев. с французского под редак. художн. Ф. Рерберга. М. Изд. Лепковского.

Юлиус Мейер-Грефе.—«Импрессионисты» (Гис, Мане, В.-Гог, Писсарро, Сезанн). Пер. с нем. Звонкиной под ред. М. Сергеева. М. Изд. «Проблемы эстетики». 1913.

Эмиль Бернар—«Поль Сезанн». Письма и воспоминания. Пер. с франц. П. Кончаловского. М. 1912.

Я. Тугенхольд—Французское искусство и его представители. СПБ. Изд. «Просвещение». 1911.

— Французское собрание С. И. Щукина. «Аполлон». 1914, №№ 1—2.

П. П. Муратов—Щукинская картинная галлерея «Русская мысль» 1907.

М. С. Сергеев—Галлерея С. И. Щукина. Очерк в путеводителе «Москва». Изд. Кушнерева, М. 1915; стр. 511—519.

С. Маковский—«Французские художники из собрания И. А. Морозова»—в сборнике «Страницы художественной критики»; книга III. Изд. «Аполлона», СПБ. 1913.

Marius-Ary-Leblond—«Живопись, скульптура и декоративное искусство» (современной Франции). Перевод в «Апполоне», 1910, №6 (март).

Георгий Чулков—«Демоны и современность». Статья о Пикассо; «Аполлон» 1914, №№ 1—2.

С. Н. Булгаков—«Трун красоты» (о Пикассо)—«Русск. Мысль», 1915, № 8, и в сборнике «Тихие думы». М. 1918.

Николай Бердяев—«Пикассо»—журнал «София», 1914, № 3, и в сборнике «Кризис искусства», М. 1918.

А. Грищенко—«Кризис искусства и современная живопись» (о Пикассо; полемика с Бердяевым) М. 1917.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

ВСТУПЛЕНИЕ.

Русский взгляд на живопись и западный взгляд. Пластическое и литературное 3

ГЛАВА I.

Живопись во Франции. Классики. Завоевание линии. Романтики. Завоевание цвета. Реалисты. Открытие природы 7

ГЛАВА II.

Начало импрессионизма. Эд. Мане. Завоевание света. Техническая реформа импрессионистов. 19

ГЛАВА III.

Щукинская галлерея. Импрессионисты этой галлереи. Клод Моне, Сислей, Писсарро; Дега и Ренуар. Открытие города. Импрессионистская иллюстрация. Пуантеллизм 38

ГЛАВА IV.

Триада символизма: Сезанн, Ван-Гог, Гоген. Биографии и характеристики 56

ГЛАВА V.

Остальные мастера галлереи. Матисс и апогей динамизма. Пикассо—художник духовного разложения 82

Книги и статьи на русском языке, посвященные новейшим явлениям французской живописи 102

КАТАЛОГ СОБРАНИЯ

Берн Джонс, Эдуард (1833—1898).

1. Поклонение Волхвов (стенной ковер, ручной работы, исполненный в мастерских В. Морриса в Мертонском Аббатстве, в Англии, по рисунку Берн Джонса).

Sir Edward Burne Jones.

L'adoration des mages (tapisserie éxécutée d'après Burne-Jones par les ateliers de W. Morris à Merton Abbey).

Брак, Жорж.

2. Замок.

Georges Braque.

Le château.

Бранвин, Франк Вильям (род. в 1867).

3. Рынок.

4. Милосердие (1896).

Frank William Brangwyn,

Le marché.

La miséricorde.

Вюйар, Жан-Эдуард (род. в 1868).

5. Внутренность комнат.

Jean Eduard Vuillard.

Intérieur.

Вламинк, Морис.

6. Городок.

7. Городок с церковью.

8. Городок на берегу озера.

Maurice Vlaminck.

Bourg.

Bourg avec église.

Bourg au bord d'un lac.

Гербен.

234. Пейзаж.

Herbin.

Paysage.

Герен, Шарль (род. в 1875).

12. Девушки на террасе (1903).

13. Дама с розой.

Charles Guérin.

Jeunes filles sur une terrasse.

La dame à la rose.

Гильомен, Арман.

14. Сена.

15. Пейзаж с руинами.

Armand Guillaumin.

La Seine.

Paysage aux ruines.

Гилью, К.

16. Лунная ночь (1897).

C. Guilloux.

Clair de lune.

Гоген, Поль (1848—1903).	Paul Gauguin.
17. Пейзаж (1899).	Paysage.
18. Автопортрет.	Portrait de l'artiste par lui même.
19. Женщина под манговым деревом (1896).	«Te arii, Wahine»,
20. Бог чумы (1898).	«Rove te hiti aamu».
21. „Ее зовут Вайраумати".	«Vairaoumati téi oa».
22. Подсолнечники (1901).	Tournesols.
23. Таитяне (1896).	«Ei aha Ohipu».
24. Сбор плодов (1899).	«Ruperupe».
25. Женщины на берегу моря (1899).	Femmes au bord de la mer.
26. „Ты ревнуешь?"	«Aha oé féii».
27. Рождество Христово (1896).	Nativité.
28. Отправление на охоту.	Départ pour la chasse.
29. Женщина с цветами в руках.	«Te avae no Maria».
30. Мужчина, срывающий плоды с дерева (1897).	Cueillette de fruits.
31. Брод.	Le gué.
32. Плоды (1888).	Fruits.
Ван Гог, Винцент (1853—1890).	Vincent Van Gogh.
33. Мужской портрет (1869).	Portrait d'homme.
34. Арена в Арле.	Arène d'Arles.
35. Арлезианки.	Arlésiennes.
36. Кусты.	Buissons.
Дега, Эдгар (1834—1917).	Edgar Degas.
37. Туалет (пастель).	La toilette (Pastel).
38. Танцовщицы в голубом (пастель).	Danseuses en bleu (Pastel).
39. Танцовщица у фотографа.	La danseuse chez le photographe.
40. Проездка скаковых лошадей (пастель).	Chevaux de course (Pastel).
41. Танцовщицы на репетиции (пастель).	Danseuses à la répétition (Pastel).
Дени, Морис (род. в 1870).	Maurice Denis.
42. Посещение Богородицей св. Елизаветы.	La Visitation.
43. Посещение Христом Марфы и Марии (1896).	Le Christ chez Marthe et Marie.
44. Священная роща (1897).	Le bois sacré.
45. Портрет жены художника (1893).	Portrait de la femme de l'artiste.

Дерен, Андре.	André Derain.
46. Роща.	Bois.
47. Мертвая природа (фрукты).	Nature morte.
48. Мертвая природа (череп).	Tête de mort.
49. Мертвая природа (рыбы).	Nature morte.
50. Старый мост.	Le vieux pont.
51. Скалы.	Les rochers.
52. Замок.	Château.
53. Гавань.	Port.
232. Вид из окна.	Vue de la fenêtre.
235. Субботний день.	Samedi.
236. Портрет шевалье X***.	Portrait du Chevalier X***
237. Озеро.	Le lac.
238. Гавань.	Port.
239. Портрет девушки.	Portrait de jeune fille.
240. Гавань в Провансе.	Port en Provence.
241. Портрет девушки.	Portrait de jeune fille.
Детома, Максим.	Maxime Déthomas.
54. В ожидании.	L'attente.
Ван Донген.	Van Dongen.
55. Весна.	Le printemps.
56. Дама в черной шляпе.	La dame au chapeau noir.
57. Антония ла Коквинера.	Antonia la Coquinera.
Жириэ, Пьер.	Pierre Girieud.
58. Пионы (1906).	Pivoines.
Жиран, Эмиль.	Emil Giran.
59. В комнатах.	Intérieur.
Зулоага, Игнатий (род. в 1870).	Ignacio Zuloaga.
60. Отшельник.	L'ermite.
61. Испанки в ложе.	Espagnoles dans une loge.
Каррьер, Евгений (1849—1906).	Eugène Carrière.
62. Женщина, вытаскивающая из пальца занозу.	Femme enlevant une écharde de son doigt.
63. Облокотившаяся женщина.	L'accoudée.
64. Материнство.	Maternité.
65. Голова спящей женщины.	La dormeuse.

Котте, Шарль (род. в 1863).
66. Бурный вечер.
67. Вид Венеции с моря.
68. Море, вдали Венеция.

Charles Cottet.
Soir orageux.
Venise.
Marine avec Venise dans le lointain.

Кросс, Анри-Эдмон (1856—1910).
69. Церковь св. Марии близ Ассизи (1909).

Henri Edmond Cross.
Santa Maria degli Angeli, près d'Assise.

Курбе, Густав (1819—1877).
70. Хижина в горах.

Gustave Courbet.
Chaumière.

Лакост, Шарль.
71. Домик в саду (1905).

Charles Lacoste.
Maisonette au fond d'un jardin.

Ла Туш, Гастон (род. в 1854).
72. Перенесение мощей.

Gaston la Touche.
Translation de reliques.

Леман.
73. Горы (1909).

Lehman.
Les montagnes.

Либерманн, Макс (род. в 1847).
74. Девушка с коровой (пастель).
75. Сидящая девушка (пастель).

Max Liebermann.
La gardeuse de vaches (Pastel).
Jeune fille assise (Pastel).

Лобр, Морис (род. в 1862).
76. Зала Дофина (1901).
77. Зала войны (1903).
78. Библиотечная комната Дофина.

Maurice Lobre.
Le salon du Dauphin.
La salle de la Guerre.
La bibliothèque du Dauphin.

Лорансен, Мария.
242. Голова женщины.
243. Артемизия.
244. Вакханка.

Marie Laurencin.
Tête de femme.
Arthémise.
Bachante.

Маглин, Фернан.
80. Городок с собором (1894).
81. Весна в Буше (1894).
82. Деревушка (1898).

Fernand Maglin.
Bourg avec cathédrale.
Printemps au Bouchet.
Le hameau.

Манген, Анри-Шарль.
83. На берегу озера.

Henri Charles Manguin.
Au bord d'un lac.

Марке, Альбер.	Albert Marquet.
84. Мост Сен-Мишель, в Париже.	Pont St. Michel.
85. Наводнение в Париже.	L'inondation à Paris.
86. Сен-Жан де-Люс.	St.-Jean de Luz.
87. Гонфлер.	Honfleur.
88. Париж зимой. Собор Богоматери.	Paris en hiver. Notre Dame.
89. Париж зимой. Сен-Мишель.	Paris en hiver. Le pont St.-Michel.
90. Гамбургский порт.	Port de Hambourg.
91. Модистки.	Les modistes.
92. Везувий.	Le Vésuve.
Матисс, Анри (род. в 1869).	Henri Matisse.
93. Нагая женщина.	Nu.
94. Мастерская художника (1911).	L'atelier du peintre.
95. Красная комната (1908).	La chambre rouge.
96. Семья художника.	La famille du peintre.
97. Музыка (панно) (1910).	La Musique (panneau).
98. Танец (панно) (1910).	La Danse (panneau).
99. Мертвая природа (посуда) (1900).	Nature morte.
100. Дама в зеленом платье.	La dame en vert.
101. Мертвая природа (статуэтка, вазы) (1908).	Nature morte (en rouge de Venise).
102. Испанка с бубном (1909).	L'espagnole au tambourin.
103. Мертвая природа (цветы) (1911).	Nature morte (Séville).
104. Девушка с тюльпанами (1910).	La jeune fille aux tulipes.
105. Мертвая природа (вазы) (1910).	Nature morte (Chartres).
106. Мертвая природа (посуда и фрукты).	Nature morte.
107. Ваза с цветами.	Fleurs.
108. Венеция. Дама на террасе.	Venise. Dame sur une terrasse.
109. Игра в мяч.	Jeu de balles.
110. Мертвая природа (ваза с фруктами, бутылка).	Nature morte.
111. Вид Коллиура.	Collioure.
112. Нимфа и сатир (1909).	La nymphe et le satyre.
113. Люксембургский сад.	Le jardin de Luxembourg.
114. Мертвая природа (ваза с фруктами, кувшин и стеклянный графин) (1909).	Nature morte.
115. Золотые рыбы.	Les poissons rouges.
116. Мертвая природа (белая ваза с цветами).	Nature morte (Espagne).
117. Ирис (1912).	Les iris.
118. Булонский лес (1902).	Le bois de Boulogne.

119. Марокканец.	Le Marocain.
120. Мертвая природа (посуда и фрукты).	Nature morte.
121. Настурции.	Les capucines à la danse.
122. Разговор.	Conversation.
123. Уголок мастерской (1912).	Coin d'atelier.
124. Удильщик (рисунок пером).	L'homme à l'hameçon.
125. Ваза с цветами (1913).	Fleurs.
126. Марокканец (1913).	Le Marocain.
127. Марокканка (1913).	La Marocaine.
128. Ваза с цветами.	Nature morte.
233. Арабская кофейня.	Café arabe.
245. Портрет госпожи X***	Portrait de Madame X***
Менар, Эмиль Рене (род. 1862).	Emile-René Ménard.
129. Пейзаж (пастель).	Paysage. (Pastel).
Менье, Константин (1831—1905).	Constantin Meunier.
130. Голова рабочего.	Tête d'ouvrier.
Мильсандо, Шарль (род. в 1872).	Charles Milcendeau.
131. Фруктовая лавка (1901).	Fruiterie.
Моне, Клод (род. в 1840).	Claude Monet.
132. Чайки (1904).	Les mouettes.
133. Завтрак в лесу (1866).	Le déjeuner sur l'herbe.
134. Скалы в Этрета (1886).	Les rochers d'Etretat.
135. Белые кувшинки (1899).	Les nympheas.
136. Скалы в Бель-Иль (1886).	Les rochers de Belle-Isles.
137. Сирень на солнце (1873).	Lilas au soleil.
138. Руанский собор в полдень (1894).	La cathédrale de Rouen (à midi).
139. Дама в саду.	Une dame dans le jardin.
140. Скалистый берег близь Диеппа (1897).	Falaises prés Dieppe.
141. Стог сена.	Meule de foin.
142. Руанский собор вечером (1894).	La cathédrale de Rouen (soir).
143. Луга в Живерни (1888).	Les prairies à Giverny.
144. Городок Ветёль.	Vétheuil.
Море, Анри.	Henri Moret.
145. Порт.	Port.
Патерсон, Джемс.	James Paterson.
146. Зачарованный замок (Шотландия. 1896).	Le Château enchanté. (Ecosse).

Пие, Фернан (род. в 1869).	Fernand Piet.
147. Рынок в Бресте.	Le marché à Brest.
Пикассо, Пабло (род. в 1881).	Pablo Picasso.
148. Поясная фигура нагой женщины (1907).	Nu.
149. Мертвая природа (кувшины и вазы).	Nature morte.
150. Мертвая природа (бутылка и бокал).	Nature morte.
151. Фабрика Орта дель Эбро.	L'usine Horta de l'Ebro.
152. Мертвая природа (кувшин и рюмка).	Nature morte.
153. Испанка с острова Майорки.	Espagnole de l'île Majorque.
154. Пьяница.	Buveuse d'absinthe.
155. Мужчина с скрещенными руками (1909).	L'homme aux bras croisés.
156. Купанье (1908).	Baignade.
157. Мужской портрет.	Portrait d'homme.
158. Портрет поэта Савартеса (1901).	Portrait du poète Savartez.
159. Свидание.	L'entrevue.
160. Старый еврей.	Le vieux juif.
161. Танец с покрывалами.	La danse aux voiles.
162. Женщина в кресле.	Femme assise.
163. После бала.	Après le bal.
164. Домик в саду.	Maisonnette dans un jardin.
165. Королева Изабо.	La reine Isabeau.
166. Мертвая природа (вазы).	Nature morte.
167. Три женщины (этюд к картине Штейна) (1909).	Trois femmes; (étude pour le grand tableau de Stein).
168. Дружба (1908).	L'amitié.
169. Фермерша (поясное изображение) (1908).	La fermière—buste.
170. Сидящая женщина (1908).	Femme assise.
171. Мертвая природа (вазы с фруктами).	Nature morte.
172. Фермерша (стоящая фигура) (1908).	La fermière.
173. Нагая женщина, с пейзажем (1908).	Paysage avec un nu féminin.
174. Этюд к картине № 168.	Etude pour le tableau «l'Amitié».
175. Этюд к картине № 168.	Etude pour le tableau «l'Amitié».
176. Дама с веером.	La dame à l'éventail.
177. Мертвая природа (череп).	Tête de mort sénile.
178. Скрипка.	Le violon.
179. Голова женщины.	Tête de femme.

180 Комедианты.	Les saltimbanques.
181. Мальчик с собакой.	Garçon au chien.
182. Свидание.	Le rendez-vous.
226. Гитара.	La guitare.
227. Музыкальные инструменты.	Les instruments de musique.
228. Флейта и скрипка.	La flûte et le violon.
229. Нагая женщина.	Nu.
230. Домик в саду.	Maisonnette dans un jardin.
246. Мертвая природа (книги).	Nature morte (livres).
247. Харчевня.	La ginguette.
248. Мертвая природа (1914),	Nature morte.
249. Голова старика в тиаре (рис. пером).	Tête de vieillard à la tiare.
250. Мальчик.	Nu masculin.
251. Этюд к картине № 177.	Etude pour le tableau № 117.
252. Девушка с гитарой.	La jeune fille à la guitare.
253. Мертвая природа (бутылка и миска).	Nature morte.
254. Три женщины.	Trois femmes.
255. Мертвая природа (цветы, стакан с ложкой).	Nature morte.

Писсаро, Камиль (1830—1903).	Camille Pissaro.
183. Площадь Французск. театра в Париже.	Place du théatre français.
184. Улица Оперы (1899).	Avenue de l'Opéra.
Пювп Де-Шаванн, Пьер (1824—1898).	Pierre Puvis de Chavannes.
185. Бедный рыбак (1879).	Pauvre pêcheur.
186. Сострадание (пастель) (1887).	La Pitié (Pastel).
Пюи, Жан.	Jean Puy.
187. Портрет жены художника.	Portrait de la femme du peintre.
188. Римский мост в Сен-Морис.	Pont romain à St.-Maurice.
189. Пейзаж.	Paysage.
Редон, Одилон (род. в 1840).	Odilon Redon.
190. Мужчина, лежащий под деревом.	Homme couché sous un arbre.
191. Женщина у окна.	Femme à la fenêtre.
192. Весна.	Le renouveau.
Ренуар, Пьер (род. в 1844).	Pierre Auguste Renoîr.
193. Девушки в черном.	Jeunes filles en noir.
194. Нагая женщина.	Nu.
195. Дама в черном платье	Dame en noir.

Роден, Огюст (род. в 1840).

256. Этюд.

Auguste Rodin.

Etude.

Руо, Жорж.

196. Купанье (1907).

Georges Rouault.

Baignade.

Руссо, Анри (1844—1910).

197. Вид местности влево от Ванвских ворот (1909).

198. Нападение тигра на быка. (Реплика, сделанная художником с его картины, выставленной в салоне Независимых в 1908 году).

199. Вид парка Монсури.

200. Люксембургский сад. Памятник Шопена (1909).

201. Вид моста Севр и холмов Кламара, Сен-Клу и Бельвю (1908).

202. Муза, вдохновляющая поэта (1909).

231. Нападение ягуара на лошадь (1910).

Henri Rousseau.

Vue prise commune de Vanves à gauche de la porte de ce nom.

Combat du Tigre et du Taureau. Reproduction faite par Henri Rousseau de son tableau exposé dans le salon des Independants en 1908.

Vue du Parc de Montsouris.

Jardin de Luxemburg. Monument Chopin.

Vue du Pont de Sèvres et des Coteaux de Clamart, St.-Cloud et Bellevue.

La muse inspirant le poète.

Cheval attaqué par un jaguar.

Сезанн, Поль (1839—1906).

203. Дама в голубом платье.

204. Масленица.

205. Мужчина с трубкой.

206. Гора Сен-Жан.

207. Автопортрет.

208. Фрукты.

209. Букет цветов в вазе.

210. Пейзаж в Э.

Paul Cézanne.

Dame en bleu.

Mardi gras.

L'homme à la pipe.

Mont St.-Jean.

Portrait de l'artiste par lui même.

Fruits.

Bouquet de fleurs dans un vase.

Paysage d'Aix.

Симон, Люсьен (род. в 1854).

211. Судовщики.

Lucien Simon.

Les mariniers.

Синьяк, Поль (род. в 1863).

212. Сосна (1909).

213. Морской берег.

Paul Signac.

Le pin de Bertaud St.-Tropez.

Falaise.

Сислей, Альфред (1839—1899).

214. Деревня на берегу Сены.

Alfred Sisley.

Village au bord de la Seine.

Стефенсон, Маколей.
215. Лес.

Macaulay Stevenson.
Forêt.

Тауло, Фриц (род. в 1847).
216. Бульвар Мадлен в Париже (1895).
217. Замерзающая река.
218. Уголок Венеции.

Fritz Thaulow.
Le boulevard de la Madelaine.
La rivière gelée.
Coin de Venise.

Де Тулуз-Лотрек, Анри-Мария-Раймон (1864—1901)
79. Дама у окна (1889).

Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec.
Dame à la fenêtre.

Уистлер, Джемс-Мак-Нейль (1834—1903).
9. Серое море.
10. Голубое море.
11. Продавщица померанцев.

James-Mc-Neill, Whistler.
Marine. Arrangement en gris et noir.
Marine. Arrangement en bleu et noir.
La marchande d'oranges.

Фантен-Латур, Анри (1836—1904).
219. Купальщицы.

Henri Fantin-Latour.
Baigneuses.

Фоконье (род. в 1881).
220. Деревня в горах.

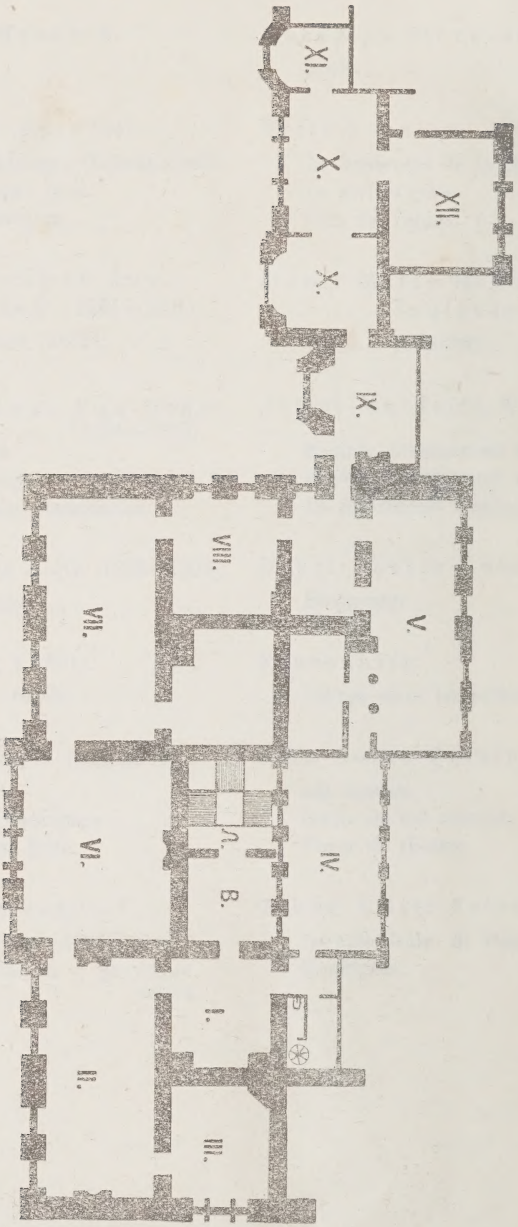
Fauconnier.
Village dans les rochers.

Форэн, Жан-Луи (род. 1852).
221. Скачки.
222. Выход из маскарада.
223. Театральное фойе.

Jean-Louis Forain.
Les courses.
Sortie du bal masqué.
Foyer de théâtre.

Фриес, Оттон Эмиль.
224. Собор в Руане (1908).
225. Горный пейзаж с фигурами людей.

Othon Emile Friesz.
La cathédrale de Rouen.
Montagnes.



План галлереи С. И. Щукина.

Важнейшие поправки.

	Напечатано:	Следует:
Стр. 15, строка 21 сверху	непризнавшего	непризнававшего
Стр. 35, строка 2 сверху	животных	живописных
Стр. 48, строка 1 сверху	это	эта
Стр. 53, строка 15 снизу	Рафаэлля	Рафаэлли
Стр. 53, строка 4 снизу	habitucés	habituées
Стр. 56, заглавие гл. IV	Сезани	Сезанн
Стр. 58, строка 18 снизу	себе	себя
Стр. 58, строка 11 снизу	успех публики	успех у публики
Стр. 60, строка 15 сверху	заключат	закрючат
Стр. 60, строка 8 снизу	заключит	закрючит
Стр. 60, строка 5 снизу	заключить	закрючить
Стр. 64, строка 14 снизу	Что	Это
Стр. 65, строка 12 снизу	ограниченность	ограненность
Стр. 66, строка 16 снизу	как и писал	как писал
Стр. 67, строка 10 снизу	выполнение	выполнения
Стр. 68, строка 9 сверху	статистики	статики
Стр. 69, строка 3 сверху	начала	начало
Стр. 72, строка 2 снизу	Мариной	мариной
Стр. 74, строка 7 снизу	бретании	Бретани
Стр. 74, строка 3 снизу	Британии	Бретани
Стр. 74, строка 2 снизу	Маттрнике	Мартинике
Стр. 79, строка 16 снизу	картин	картин “
Стр. 80, строка 14 снизу	писание	описание
Стр. 80, строка 14 снизу	внушение	внушения
Стр. 81, строка 14 снизу	которые	которых
Стр. 83, строка 19 сверху	художника	художества
Стр. 83, строка 16 снизу	тем	еще
Стр. 85, строка 4 сверху	уловившего	уловившим
Стр. 85, строка 12 снизу	последняя	последняя картина
Стр. 85, строка 5 снизу	первая	первый

В настоящее время (1921, X) произведения иностранных художников, находящиеся в Третьяковской галлерее, удалены из зал открытых для публики, вследствие чего указания в тексте на их прежнее размещение отпадают.

Р. В. Ц. Вх. 275. Тип. 39 М. С. Н. Х. Путинк. пер. 3. Тираж 5000 екз.

1557-095

Л.О. Изд.
МАГАЗИН
Дешевая книга